افتتاحية

معجبة سبتمبر الأليم

1. تعني الديموقراطية، في حدّ أول ما يُمكنُ أن يُمارَس من خلاله الحقّ في التّعبير عن الرأي والاختيار على مستوى مختلف البنيات والمؤسّسات التي يحتاجُها المواطنُ لضمان سيْر حياته المباشرة وترجمة طموحاته في التطور والتقدم والبناء، اجتماعياً، اقتصادياً وثقافياً. ولا يمكنُ تصوّر أيّ ديموقراطية دون هذا الحقّ المقدس ودون هذه العناصر المذكورة إلى جانب عناصر أخرى، مادية ورمزية، وفي مقدمتها شرط الحرية التي تُعتبرُ المحرك الرئيس لكل ديموقراطية فعلية تدرك رهانات التحول التي تنبعُ من إرادة كلّ المواطنين في بلورة مشروع أو رؤية شمولية للحسم في كل القضايا والإشكالات التي تعترض سبيل كل نموّ حَضاري.

إلى هذا الحدّ تكون الديموقراطية إبْدالا من إبْدالات أيّ نهضة محتملة لأي أمّة أو شعب أو مجتمع، غير أن هذا الإبدال وحده، معزولاً ومنفرداً، ليس كافياً لصياغةً أيّ بديل إذ سيظل مجرد شعار فارغ أجوف دارس متى كانت الحرية مطلباً عشوائياً، بدائياً ومتوحشاً، بل لفظياً يُكتفى فيه بالبلاغة المطرزة والحشو البليد والاستطراد الطفيلي، اللّغو.

2. الديموقراطية تحتاج (إلى) الحرية، أما الحرية فتحتاج (إلى) "الثقافة"، وعندما نشير إلى الثقافة فإننا نشير إلى ما هو أكبر من قامة الديموقراطية نفسها في حدود ما تملكه من ظلال ومن ضَلال، لأن الثقافة، بمعناها الدينامي، لاتقف عند حدود المعرفة والإبداع، وإنما تتجاوز إلى الأخلاق : لا لديموقراطية

ولاثقافة بلا أخلاق، على أن هذه الأخيرة محك للصّراع والاختلاف وإعلان ما قد ينضوي تحت لواء "الفكر النقدي"، هذا الأقنوم الذي نعتبره ضمانة لكل وثبة نحو المستقبل شريطة أن تكون الثقافة نابعة من تصور جدلي يدرك ماله وما عليه. وليس مجرّد مُهاترة أو سجال أو ثرثرة كتلك التي تتبادلها شخوص رواية نجيب محفوظ في عوامة على إيقاع الحشيش إلى أن تحل الكارثة. وعندما "نفكّر" (في) المغرب، باعتباره مشروعاً مفتوحاً للديموقراطية (على الديموقراطية)، نكتشف العديد من العوائق التي وقفت في طريق انجاز هذا المشروع، خاصة من خلال نموذج تجربة التناوب التي لم تجد ن أدرك (يدرك) فحواها ومغزاها، لذلك تُركَ حبلُ تفسير ما جرى، خلال الخمس سنوات الماضية، على الغارب، وتحوّل إلى حبل غسيل للنيل من كلّ ما تحقّق، بدءاً بالإصلاح العام لمؤسسات الدولة وانتهاءً بأول تجربة شفافة في ممارسة الحق الدستوري كاملاً في الاقتراع الوطني، بل إن هذا الحبل استحال حبل مشنقة لمصادرة كل هذا الصالح نزوات طارئة إسمها "أنا، أنا، وبعدي الطوفان"، حتى من طرف الحلفاء والمؤيدين والمناصرين الذين فضلوا الارتجال في أغلبهم، واختار غيرهم التفرج من بعيد، على شاكلة متتبعي الحوادث العارضة إلى أن تلوح في الأفق سيارة الإسعاف، ويُساق من يُساق إلى قسم المستعجلات، أمّا أهل الحلّ والعقد، من أشباه طفيليي الأعراس وحفلات الختان والخبازات، فقد كان لهم الحظ الوافر في وأد تجربة التناوب باسم لات وعُزى وهُبل ومناة الاختلاف العشوائي الذي أدام علينا زمن جاهلية ماقبل هذه التجربة تحت ستار شعار الديموقراطية نفسه، في الصحف والمجلات والندوات والمقابلات والتصريحات.

3. إننا، ككتاب ومبدعين وباحثين ومعبّرين عن الرأي العام والمجتمع المدني، لسنا من هذا الصّنف، وسنظلّ أوفياء لما تحقّق وأُنجز في ظرف وجيز وفي ظرفية حدْباء، ولو أن ذلك نزرٌ يسيرٌ في بحْر الديموقراطية المتلاطم، في صحْرائها القاحلة التي كانت فيها تجربة التناوب وَاحَةً بالفعل وليْست سراباً لا يعرف الطريق إليها حادي العيس الضامئة بركّابها وحمْلها، وكنا ننتظر أكثر من الماء الزّلال بعد الاقتراع السّبتمبري، لكنّنا صُدمنا كما صُدم الشعب المغربي الصّامد صمُود أي شعب لا ينقاد بتلك السّهولة المعلومة فيَ الغواية والانبهار والمصادرة، صُدم الشعب المغربي وهو يتابع فصول معْجبَة سبتمبر : أحزاب

كانت تتمنّى أن تجد موقعاً لمجرّد أنها تمكنت من الحصول على ترخيص، أحزاب تتآلف وليس بينها مدّ من القُربى، أحزاب ماتت في المهد بعد أن اكتهلتْ وفقدت حاميها–حراميها، أحزاب صدَر في حقّها الموت الرحيم، أحزاب وأحزاب، ويالها من أحزاب تلك التي عادت إلى النّبع الأول لتنهل من نفس ميتافزيقا الخواء وتنهال علينا بما بقي في جُعبتها من سهام الديماغوجْيا.

إنها والله لمعجبةٌ يحار فيها العقل كما يحار الفهم والتفسير، التوصيف والتحليل والتأويل، ومهما حاول فقهاء السياسة وسوسيولوجية المجال السياسي أن يقاربوا ما حصل في المغرب فإنهم لن يصلوا إلاّ إلى نتيجة واحدة هي أن المغرب أضاع فرصة التحول الحقيقي وأصبح، مرة أخرى، مهدّداً بالسكتة القلبية بعد أن تأهيل مهندسي تجربة التناوب وجازاهم جزاء سنمار الذي بنى وشيّد ثم هوى من حالق نحو أرض خلاء كل ما عليها لا ينم عن شيم الاعتراف والتقدير لما "صُنع في المغرب" بآليات وقطع غيار مغربية على قد الحال، ولكنه صُنعَ بتفان وإخلاص ونُبل وشهامة قل نظيرها في تجارب "ديموقراطيات" العالم الثالث عامة، وفي أفريقيا والعالم العربي بالذّات، خاصة على مستوى ترشيد النفقات وتخليق الإدارة ومكافحة الرشوة واستيفاء الديون الخارجية وإقرار الحريات وتطوير الثقافة والتبشير بأفق جديد للإعلام والاتصال والتعليم وسوى ذلك.

4. لا نقول هذا دفاعاً عن طرف ضد طرف، لكننا، ونحن نسترجع إنجازات تجربة التناوب، بكل ما فيها من مثالب ومطبات و"أخطاء" جرتها أمثولة "مكره أخوك لابطل"، نفضل الإعتراف لأهل الخير. بما لهم، أولائك الذين قبلوا المغامرة ولم يكونوا مجرد كومبّارس (ممثلين ماثلين في لغة المسرح والسينما وفنون الفُرجة) أولائك الذين قاوموا العبثية واللاّمعقول والعدمية والتّسلط وسعوا، بمثالية راقية، إلى التبشير بالأمل ولو للحظات عابرة عاثرة، ولو أنّهم سقطوا، نتيجة إغراقهم في الطهرانية، في شرك من كانوا يترصّدونهم من كل جهة ومن كل فج عميق، وهاهم الآن يلوكون ما يوحي بأنهم أصبحوا قادرين، أكثر من أي وقت مضى وأكثر من غيرهم، على إنقاذ المغرب برؤية ليبيرالية واستراتيجية تقنوّقراطية وصحوة إشراقية، وكأنهم لم يكونوا في السّابق، أو أنهم ولدوا – يولدون من جديد من رحم أخرى غير الأرحام التي أفرزتهم على مدى عقود سالفة قبل تجربة التناوب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com

يكفي هذا للقول والشهادة بأنهم غير ما كانوا عليه من ديْدن رتيب في سابق العهْد والأوان أو أنهم أصبحوا غير ما كانوا لأنهم مضطرّون لأن يغيروا عباءاتهم ليتمكنوا من إتمام مشروع تجربة التناوب وإلا ارتدوا على أعقابهم خاسرين خاسئين لفرط ما تتمداهم به هذه التجربة رغم قصرعمرها، فإما أن ينطلقوا منها لتعميقها أو لتجاوزها نحو الأفضل، وفي الحالتين معا سيكون لتجربة التناوب فضلُ تخطيط ما سيأتي وما ينبغي أن يكون وقد أنقذتهم هذه التجربة من سباتهم وأعادت إليهم وطنيتهم المدلّلة دلال أي وطنية لا تدرك إلا بامتلاك الحق في الانتساب إلى المغرب بالفعل، مغرب الديموقراطية الشعبية لا الديموقراطية الرقمية وصناديق الاقتراع التي أصبحت تخون أصحابها لصالح مخلوقات لا هم لها سوى التمثيل الكومبارسي في مَعْجَبَة آثمة لا تضمن لأهلها الكاثارسيس المنشودة : إنه محل الديموقراطية وبلسمها ذلك الذي عرفه زمن اليوسفي قبل زمن جطو، ورغم ما يوجد بين الرجلين من مسافات خاصة قد لا تُقاسُ، لأن الأول جاء من ملحمة طويلة الأمد والثاني حملته معْجبة، فإن على من يهمّه الأمر أن يدرك أن كليهما وليد ظرفيات خاصة لزمن آخر هو زمن المغرب الطاعن في المفارقة والالتباس والاحتباس والاقتباس أحياناً، لكنه زمن رغم كل شيء ويحمل في طياته ماهو أجدر بالتأمل والتدبّر والاستخلاص : قوة المغرب في تجاوز أخطائه الكبيرة دائما.

5. كان من المنتظر أن يكون سبتمبر الماضي شهراً جميلاً، أنيقاً وسعيداً، لكننا فُجعنا فيه وجاء، على غير هواه، سبتمبراً حزيناً وأليماً، لأنه لم يكن وفياً بما يكفي لما كان منتظراً منه.

بشير القمري
الرباط في 2002.11.26

مشروع السينما الوطنية بالمغرب

إكراهات التأسيسي ورهانات الامتداد

حميد اتباتو

تقديم :

تتحدد مسؤولية الكتابة في موضوع ما وهويتها بالوظيفة المحددة لها، والوظيفة التي نستهدفها من خلال هذه الدراسة هي تفعيل أسئلة إضافية، مساهمة منا في البحث عن إجابات تخدم مشروع السينما الوطنية بالمغرب الذي انطلق في شكل صيغ جنينية، وامتد عبر مبادرات عديدة ساهمت فيها الجهات المؤسساتية ببنيان، وبقوانين، وبتشريعات، لها ما لها وعليها ما عليها. لكن مهما كانت قيمة ما تمت مراكمته في إيجابيات، فإن مشروع السينما الوطنية الفاعلة مازال حلما لم يتحقق بالفعل، بل هناك العديد من الجهات التي تتبرأ منه، أو تعمل جاهدة على إقباره متناسية أن إقبار المشروع السينمائي الوطني هو إقبار لمجهودات جبارة بذلها أنصار هذا المشروع، وإقبار كذلك لآمال الجمهور المغربي العريض.

فماذا عن هذا المشروع ؟ وما هي ثوابته ؟ وما هي احتمالاته ؟ وقبل ذلك ما هو المسار الذي أفضى إلى التفكير في مشروع السينما الوطنية بالمغرب ؟

إنها بعض الأسئلة التي سنسعى إلى الأجابة عنها عبر تتبع تمرحل بناء هذا المشروع بغية الوصول أخيرا إلى رصد بعض رهاناته، ونبدأ أولا برصد اقتراحات المرحلة التأسيسية في العنصر الأول.

1 - مشروع السينما الوطنية : اقتراحات التأسيس :

شكلت السبعينيات محطة تاريخية ملتهبة، تبلورت خلالها أهم المشاريع الثقافية والإبداعية والفنية التي عرفها المجال المغربي في عقود ما بعد الاستقلال، والتي سعت إلى خدمة مشروع التغيير المجتمعي أساسا. وقد تأثرت هذه المشاريع بحماس المرحلة الذي أفرزه المجال السياسي أساسا، وكان لابد أن تطرح، في خضم التساؤلات العامة، أسئلة الحقل السينمائي التي فعلت بدورها جدل المشروع السينمائي الوطني، ومن هنا بالضبط يمكن أن نجزم أن هذا الحديث لم يطرح من قبل هذه المرحلة على الرغم من وجود مبادرات عديدة مهدت له قبل عقد السبعينيات، من خلال نقل الفن السينمائي إلى المجال المغربي، ومغربة الكاميرا، وسن قوانين وتشريعات، وبناء مؤسسات سينمائية، وإنتاج أعمال سمحت بخلق فيلموغرافيا مغربية، وببروز سينمائيين مغاربة ألزمتهم الضرورة التاريخية على استدعاء رؤية مختلفة عجلت ببروز حديث السينما الوطنية، لهذا بالضبط نستحسن البحث في اقتراحات التأسيس من خلال الوقوف على العناصر التالية :

أ – من السينما الكولونيالية إلى المبادرات المحلية :

من المعروف أن السينما جاءت إلى المغرب من داخل التصور الاستعماري الذي جعل من هذه التقنية وسيلة إضافية لدعم نفوذه، واستراتيجيته الانتفاعية، حيث شكل المغرب سوقا خارجية ممتازة مكنت من ترويج الإنتاجات السينمائية الأجنبية، والفرنسية منها خصوصا، وقد ظهر هذا من خلال تركيز المستعمر على الحلقة الأخيرة في العملية السينمائية، وهي حلقة الاستغلال وذلك عبر العروض المتنقلة في البداية، ثم عبر العرض في القاعات ثانيا، وكانت المؤسسة الاستعمارية قد أصدرت أولى قوانينها المنظمة للمنشآت السينمائية قبل سنة 1959.

وبموازاة مع التركيز على المغرب كسوق لترويج المنتوج السينمائي الكولونيالي، فقد تم استثمار فضاءاته للتصوير السينمائي، خاصة بعد أن أدرك السينمائيون الأجانب قيمة هذا «الديكور الطبيعي» الذي تحول قبلة للعديد من

الأسماء التي وقعت على أرضه عناوين سينمائية مهمة منذ ظهور آلة السينماتوغراف على يد الإخوة لوميير.

لقد دشن لوميير علاقة المغرب الأولى بالكاميرا من خلال تصوير فرقته لشريط «راعي الماعز المغربي» بالمغرب. وتكرست هذه العلاقة الجنينية للمغرب بالسينما عن طريق صيغ مماثلة تجلت في تصوير أفلام عديدة بفضاءاته، من مثل تصوير ف. مسكش F. Mesguich لهجوم الجيش الاستعماري الفرنسي على مدينة الدار البيضاء سنة 1907، إلا أن التصوير السينمائي الحقيقي بالمغرب لم ينطلق إلا سنة 1919 حين صور المخرجان بانشون Pinchon وكانتان Quintin فيلمهما «مكتوب». فبعد هذا الفيلم تتابعت عملية تصوير أعمال أخرى عديدة من مثل «دم الله» للويتز مورا Luitz Morat، و«إن شاء الله» لفرانز توسان F. Toussaint، و«الرجال الجدد» لدوتيان Douatien، وادوارد إميل فيولي E. E. Violet، و«أبناء الشمس» لرومي لوسومبتي R. Lesomptier، و«حين تعود الخطاطيف لأعشاشها» لجيمس باور H. Bawer، و«روح البلد» لجاك سفيراك J. Severac، و«في ظل الحريم» لليون ماتو L. Mathot، و«الغرب» لهنري فيسكور H. Fescourt، و«الرمال المتحركة» لجاك ميلس J. Mills و«اللعبة الكبرى» لجاك فايدر J. Feyder، و«يطو» لجان بنواليفي J. Benoit-lévy، وماري أبستان M. Epstein، و«الراية» لجوليان دوفيفي J. Duvivier، و«الرجال الجدد» لمارسيل ليزبيي M. L'Hesbier، و«بريد الجنوب» لبيبربيون B. Billon، و«طريق الشرف» لجان بول بولان J. Paulin، و«الطريق المجهول» لليون بواريي L. Poirier، و«مانون» لهنري جورج كلوزو H. G. Clouzot، و«هي راقصة مراكش» لليون ماتو L. Mathot إلخ.

أن الملاحظة الأولى بالنسبة لأفلام المرحلة الكولونيالية أنها انتجت، في غالبيتها من طرف فرنسا، باعتبارها المستعمرة للمغرب، وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك بعض الانتاجات الغربية الأخرى الإيطالية منها، والإسبانية، والإنجليزية، واالأمريكية. ومن بين الأفلام الهامة التي تضمها الفيلموغرافيا المصورة بالمغرب هناك فيلم «عطيل» الأمريكي للمخرج الكبير أورسن ويلز الذي

شارك به صاحبه في مهرجان كان سنة 1952 ، أما الملاحظة الثانية فهي أن المغرب لم يحضر في أفلام هذه المرحلة إلا كديكور وكفضاء على الرغم من وجود العديد من المغاربة في هذه الأفلام كممثلين وكومبارس . وعلى الرغم من أن فرنسا قد استحضرت اسم المغرب في إنتاج بعض الأفلام الناطقة بالدارجة المغربية من مثل «ياسمينة» لجان لوردبي J. Lordier ، و«ابن القدر» لمارك ماياراكي M. Maillaraky ، و«المجنون» لجان باستيا J. Bastia ، و«شداد العادل» لشارل بولي Ch. Boulet ، و«كنزي» لإفرنال F. Evernal ، و«معروف، إسكافي القاهرة» لجان موران J. Mouran ، و«منتصف الليل» لجان لوردبي J. Lordier ، و«معزوفة الرمل» لأندري سفوبودا . . . إلخ .

لقد أدى تكثيف التصوير السينمائي بالمغرب إلى ربط هذا البلد بالسينما ، وولوج بعض مواطنيه فضاءات الأفلام الأجنبية عن طريق مهمات ، وأدوار ثانوية ، كما أدى إلى تقريب الفرجة السينمائية من المغاربة ، إلا أن الخدمة البارزة التي قام بها هذا الإنتاج الأجنبي بالمغرب هي إنضاج مجموعة من الأفكار التي أفضت إلى طرح مبادرات هامة سمحت بالحديث عن تمأسس الصناعة السينمائية عهد الحماية ومن مظاهر ذلك .

أولا : ابتداءا من سنة 1939 أمكن الحديث عن بروز صناعة سينمائية بالمغرب ، خاصة بعد أن قررت شركة سينيفون Cinéphone ، إنتاج مجموعة من الأفلام بالإضافة إلى اهتمامها بالتجهيز التقني السينمائي .

ثانيا : ظهور الشركة المغربية للمقاولات السينمائية التي بادرت إلى إقامة مختبر سينمائي بمدينة الرباط ، أصبح في ما بعد ، عبارة عن «مركب» بعد أن ألحقت به قاعة للتسجيل .

ثالثا : تأسيس مؤسستين سينمائيتين هامتين هما مصلحة السينما ، التي تأسست بقرار من الإقامة العامة مؤرخ بيوم 3-2-1944 ، وكان من مهامها منح رخص ممارسة السينما ، والمركز السينمائي المغربي الذي تأسس بظهير 8-1-1944 ، وكان من مهامه تنظيم الممارسة السينمائية بالمغرب ومراقبتها ، سواء تعلق الأمر بالإنتاج ، أو بالتوزيع ، أو بالاستغلال .

رابعا : بروز مسعى يطمح إلى تحويل المغرب إلى فضاء إنتاجي هام، غالبا ما كان يشار إليه بـ«هوليود إفريقيا»، خاصة بعد أن لوحظ إقبال الجمهور المغربي على الأفلام المصرية التي كانت تشكل آنذاك منافس للمنتوج الأجنبي، والفرنسي منه على الخصوص.

خامسا : التفكير في إشراك المغرب في بعض الانتاجات الفرنسية، مع التركيز على الدارجة المغربية ليجذب اهتمام المغاربة للمنتوج السينمائي الفرنسي.

إن المبادرات السابقة وإن سعت إلى تقوية علاقة المغرب بالسينما، فإنها لم تكن لتخدم بناء ملامح ما تسمح بالحديث عن تبلور السينما المغربية، لأن ما هدفت إليه المؤسسة الاستعمارية من كل ذلك، هو تثبيت نفوذها الاستعماري في أرض المغرب، وجني أرباح إضافية في مجالات الإنتاج والاستغلال السينمائيين، وتقريب السينما من الرعايا الفرنسيين، إلا أنه على الرغم من كل هذا، فالصيغة السينمائية التي تم اقتراحها من طرف فرنسا، عجلت بظهور اقتراحات سينمائية مغربية أولى أشرف عليها المركز السينمائي، وهكذا كانت البداية بالأخبار المصورة، وببعض الأشرطة القصيرة من مثل «القوات المسلحة»، و«صديقتنا المدرسة»، وتعتبر هذه الإنتاجات أولى ثمار السينما المغربية، ومن هنا بالضبط انطلقت المغربة الحقيقة للسينما، وهذا ما سنقف عنده في العنصر الموالي :

ب- مغربة السينما كأرضية أولية للمشروع السينمائي الوطني :

إن أهم ما ساهمت به السينما الكولونيالية بالمغرب هو التعجيل بظهور بنيات، ومؤسسات، وفاعلين عملوا على إعطاء انطلاقة مغربة الممارسة السينمائية، وإذا كانت المؤسسة الرسمية قد تكلفت من جهتها بإنتاج أشرطة قصيرة، أو أخبار مصورة فإن هواة هذا الفن سرعان ما انجذبوا للانخراط في عملية إنتاج أعمال مغربية، وكانت البداية مع المشروع الرائد لمحمد عصفور الذي تحرك كمؤسسة قائمة الذات، حيث عمل على اقتناء آلة التصوير السينمائي، وبدأ بتصوير وإنتاج وعرض مجموعة من الأعمال من مثل «عيسى الأطلس»، و«ابن الغابة»، و«أموك الذي لا يقهر»، و«بوخو النجار»، وطريق الأموال»، و«الهارب من السجن»، و«اليتيم»... إلخ.

وقد شكل فيلمه «الإبن العاق» بداية المغربة الفعلية للسينما بالمغرب، واستمر مشروع المغربة مع محمد عصفور نفسه، ومع فاعلين آخرين من مثل أحمد المسناوي، ومحمد التازي، وعبد العزيز الرمضاني، والعربي بناني، ومن العناوين الروائية لمرحلة المغربة نذكر «الحياة كفاح»، و«عندما يثمر النخيل»، و«شمس الربيع»، إلا أنه إلى جانب الفيلم الطويل، عمل الفيلم القصير على استقطاب أسماء عديدة ساهمت في خلق تراكم فيلمي مغربي من عناوينه «من أجل لقمة العيش»، و«المغني المتجول بمراكش» و«الرجوع إلى الأصل»، و«مسيرة شاعر»، و«بضواحي تاساوت»، و«كيلاز جماعتي»، و«الغابة» و«ركض الخيل تحت الشمس»، و«انتظار»، و«لاحظ لك السي موح»، بالإضافة إلى أعمال أخرى عديدة عن قضايا ومناطق وأعمال سعى من خلالها أصحابها إلى خدمة غايات محددة لجهة ما، والأساسي هو أنها شكلت أساس انطلقت منه مجموعة من الأسماء التي انخرطت، في ما بعد، في صياغة مشروع السينما الوطنية من أمثال أحمد البوعناني، ومومن السميحي، ومحمد عبد الرحمان التازي وغيرهم. وعلى الرغم من تواضع أعمال مشروع المغربة الذي نهضت به مجموعة من الأسماء، فإنها قد استطاعت خلق الأرضية، التي سمحت بالإنطلاق الفعلي للسينما المغربية، ولمشروعها الوطني، وقد كان ذلك ابتداء من سنة 1970 حين أخرج حميد بناني فيلم «وشمة». فانطلاقا من هذا التاريخ طرح مشروع السينما الوطنية، وطرحت معه بدائل عديدة سعت إلى تجاوز اقتراحات التأسيس والمغربة، وهذا ما سنقف عنده في العنصر الموالي.

2 - مشروع السينما الوطنية: بدائل الامتداد:

كان من المفروض أن يشكل رحيل المستعمر مرحلة فاصلة بين تاريخين، وأن يبدأ بناء المشروع الوطني العام في المجالات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والفنية، إلا أن الذي حصل هو أن استقلال المغرب لم يحسم مع امتدادات عديدة للمؤسسة الاستعمارية في مجالات شتى، كما لم يفعل بشكل جدي سؤال الوطنية لدى المؤسسة الرسمية، مما عطل مشروع التحويل المجتمعي الجدي، وأجل طرح بعض الإشكالات الحقيقية لعهد ما بعد الاستعمار إلى مرحلة

لاحقة، ومن ذلك إشكالية السينما المغربية، هذا مع العلم أن «كل دولة تحرز على استقلالها تفرز نهجا سياسيا لتشيد وتبني وتأسس وطنها، وفي المغرب بذلت مجهودات من طرف الدولة منذ الستينات، وفي مراحل مختلفة، مجهودات ترتبط بكل العناصر، بما فيها الفلاحة، والتعليم. . . إلا أن هناك غياب العمل على تأسيس أرضية ثقافية إيجابية مرتبطة بالدولة»(1)، ولهذا بالضبط كان يجب أن ننتظر مبادرات فاعلة من أطراف غير رسمية لتعمل على تفعيل الأسئلة الخاصة ببناء المشروع الوطني العام في كل المجالات، وهذا ما تم فعلا انطلاقا من مرحلة لاحقة.

وتماشيا مع الحركية العامة التي ميزت المجال المغربي طرحت بعض الفعاليات السينمائية سؤال السينما الوطنية منذ أواخر الستينيات، وقد ترجم هذا الانتقال عبر بلورة مشاريع واقتراحات عديدة امتدت بعد ذلك الحين، ونذكر منها:

أ- تكريس البعد الجماعي:

ترجم ذلك أساسا في مشروع «وشمة» الذي ضم كلا من حميد بناني، وعبد المجيد الرشيش، وأحمد البوعناني، ومحمد السقاط، حيث «برهن هؤلاء السينمائيون على إمكانية بلورة فكرية ومادية لعمل سينمائي جاد، إذ لازال يعتبر هذا الفيلم لحد الآن من أهم التجارب التي عرفتها السينما بالمغرب»(2)، ولا تبرز قيمة هذا المشروع الجماعي الأول، الذي انطلق تحت اسم سيكما في الفيلم الذي تم انتاجه، والذي يعد علامة مضيئة في تاريخ السينما المغربية، فقط ولكن أيضا في تشجيع الآخرين على دخول مغامرة العمل الجماعي وهو ما تم فعلا في تجربة ثانية ضمت مجموعة من المخرجين كعبد القادر لقطع، ونور الدين كونجار، وسعد الشرايبي، وعبد الكريم ومصطفى الدرقاوي والعربي بلعكاف بالإضافة إلى محمد الركاب، الذي يعد بحق صاحب هذا المشروع، قد اثمرت هذه التجربة فيلما مهما بعنوان «رماد الزريبة».

لقد تأسس البعد الجماعي استجابة لخدمة مشروع السينما الوطنية أولا وأخيرا، خاصة أن المرحلة التاريخية كانت مفعلة أكثر للعبد الجماعي داخل المجال المغربي،

---

(1) محمد الركاب: بصمات في الذاكرة الرمادية - إعداد مولاي إديس الجعيدي - المجال - الرباط 1993، ص. 69.

(2) نفسه، ص. 72.

وكان أن أثمر ذلك تجارب رائدة نمثل لها بتجربة المجموعات الغنائية في المجال الغنائي (ناس الغيوان، جيل جيلالة، المشاهب)، وتجربة الجماعات المسرحية في المجال المسرحي (جماعة المسرح الاحتفالي، جماعة المسرح الثالث. . .) وبتجارب عديدة في مجالات أخرى كتجربة انفاس، وتجربة الثقافة الجدية وغيرهما. إلا أن المشروع الجماعي سرعان ما انحبس في المجال السينمائي، وإن كان قد عاد للظهور العابر في مرحلة التسعينيات مع «مجموعة الدار البيضاء الثانية (مصطفى الدرقاوي، عبد القادر لقطع، سعد الشرايبي، حسن بن جلون، حيكم نوري) التي اتحدت ماليا وتقنيا لانجاز 5 أفلام بمعدل فيلم لكل واحد منهم (خلال السنوات 1990-1992)»(3)، إلا أن انحباس العبد الجماعي لم يعدم معه التفكير في سؤال السينما الوطنية الذي استمر عبر مستويات أخرى نذكر منها:

ب- تأصيل الخط الفكري للفيلم المغربي:

ساهم الحماس العام الذي ميز المجتمع المغربي في فترة السبعينيات في التركيز على الخط الفكري للعملية الإبداعية عامة (المسرح، الأغنية، الشعر، الرواية، إلخ)، وللعملية السينمائية بشكل خاص، وقد ترجم ذلك بربط الممارسة السينمائية ببعض قضايا الإنسان المغربي، وتم الاشتغال بكثافة على بعض القضايا الاجتماعية (المرأة، الطفل، التسلط، الفقر، الهجرة. . .). وبعد تجربة «وشمة» جاءت سلسلة من الأفلام التي اهتمت بالاشتغال الإبداعي على قضايا الإنسان المغربي، وعلى الهموم الإنسانية كذلك، ومن أمثلة ذلك نذكر «ألف يد ويد»، و«حرب البترول لن تقع» و و«أحداث بدون دلالة»، و«الشركي»، و«رماد الزريبة»، و«أليام ليام» و«السراب» و«الحال»، و«عرائس من قصب»، و«ابن السبيل» و«44 أو أسطورة الليل» و«أموك» و«حلاق درب الفقراء» و«كابوس». . . إلخ.

لقد انشغل أصحاب هذه التجارب بطرح الهم العام من خلال التركيز على وقائع اجتماعية، وسياسية محلية وإنسانية، فكان أن شكل هذا محطة أساس في

---

(3) مصطفى المسناوي، أبحاث في السينما المغربية - منشورات الزمن - سلسلة الجيب عدد 27 المغرب 2001، ص. 74.

مشروع السينما الوطنية الذي تزكي أيضا بمساهمات أخرى في هذه المرحلة، وفي المراحل اللاحقة.

ج - استدعاء الوعي التجريبي :

كان لتنوع مرجعيات تكوين المخرجين المغاربة أثرها الواضح على تبلور الوعي التجريبي لدى بعضهم، وهكذا اغتنت التجربة السينمائية بمبادرات تنهل من أصول جمالية وإبداعية متنوعة، ترجمت أساسا في بعض التجارب المتميزة من مثل تجربة مصطفى الدرقاوي، الذي انخرط في مشروع سينمائي خاص تضاربت حوله الآراء، إلا أن الكل يشهد أنه أغنى التجربة السينمائية المغربية، وهناك أيضا تجربة نبيل لحلو الذي نهل من المسرح، ومن الكوميديا السوداء، ومن مرجعيات أخرى لبناء ملامح تجربة خاصة ساهمت في بلورة بعض وجيهات المشروع السينمائي الوطني.

وإلى جانب هذا اشتغل سهيل بن بركة على قضايا إنسانية كونية بغية إشراك السينما المغربية في الانشغالات الإنسانية، وكان ذلك أساسا في «حرب البترول لن تقع» وفي «أموك»، أما أحمد المعنوني فقد فضل خدمة المشروع الوطني في السينما عن طريق تثبيت موقع فاعل للسينما التسجيلية في المجال المغربي من خلال فيلمين هما : «الحال»، و«ليام ليام»، وبدوره عمل مومن السميحي على استثمار ثقافته وتكوينه لبناء مشروعه السينمائي الذي يستدعي في بعض نماذجه «كقفطان الحب» مثلا السيميائيات والتحليل النفسي كمرتكزين أساسيتين لبناء علاماته ولتأويلها أيضا، وكان لابد لكل هذه الأشياء أن تضيف لبنة أخرى لمشروع السينما الوطنية.

د - تثبيت البعد الجمالي :

إذا كانت مجموعة من التجارب السينمائية المغربية قد راهنت على البعد المعرفي لبناء إبداعية فاعلة للممارسة السينمائية المغربية، وللانخراط في خدمة مشروع السينما الوطنية، فإن تجارب أخرى قد راهنت على المكون الجمالي لخدمة إبداعيتها، وللمساهمة في صياغة أوجه المشروع السينمائي الوطني، ومن

الأفلام التي يمكن ذكرها في هذا السياق، «شاطئ الأطفال الضائعين»، و«بادس» ومجموعة من الأفلام الأخرى، القصيرة منها بالأساس، التي عبر فيها أصحابها عن انشغالهم بالبعد الجمالي كرهان لبناء السينما الوطنية، وقد نجح أصحاب هذه التجارب في لفت الانتباه إلى مساهمتهم التي كانت فاعلة في إعطاء نفس إضافي للمشروع السينمائي الوطني، خاصة أن هؤلاء أدركوا أن تثوير المضامين والأفكار لا يمكن أن يتم إلا عن طريق تثوير الأساليب والأشكال، وهكذا أصبحت مكونات عديدة كالفضاء والزمن، وتشكيل اللقطة، وحركة الممثل، والموسيقى التصويرية والأزياء وغيرها تدعم الخطاب الفكري العام للفيلم لأنها أصبحت حاملة لمعنى ولدلالة، وأصبحت مبررة جمالية مما نفي عنها أية اعتباطية وكل هذا يخدم بعمق المشروع السينمائي الوطني.

هـ – الانفتاح على المكبوت والممنوع :

شكلت تجربة عبد القادر لقطع البوابة الكبرى للانفتاح على المكبوت في المجال الإبداعي السينمائي، حيث برهن هذا المخرج، منذ «حب في الدار البيضاء» على أن نقل الحميمية المغربية إلى الشاشة يتطلب الشجاعة أولا، كما يتطلب القدرة على التحمل ثانيا، بالإضافة إلى الإيمان بأن فتح منفذ إلى الاشتغال على تيمة الجسد الأنثوي، والمكبوت الجنسي، والعلاقات المحرمة، وتصوير الجسد، وذهنية التحريم، وإفلاس العلاقات الاجتماعية بإمكانه أن يخدم مشروع السينما الوطنية.

ولم يكن من السهولة القبول بمثل هذه المبادرات التي عمقها لقطع من خلال «الباب المسدود» و«بيضاوة»، ولهذا تحركت العقلية التحريمية عبر مجموعة من المبادرات لردع هذا النزوع التفجيري في السينما المغربية وتجلى ذلك أساسا في :

- عدم استحسان العديد من الأسماء لاقتراح لقطع، حيث أثيرت ضجة حول هذا التوجيه سعت أساسا إلى فرض إدانة هذه المبادرة وكان ذلك بمناسبة عرض هذا الفيلم في المهرجان الوطني للسينما بمكناس.
- مصادرة الباب المسدود، وفرض حذف مجموعة من اللقطات، مما عطل خروج هذا الفيلم إلى القاعات السينمائية، وطرح بالمقابل هاجس الرقابة الفاعل من جديد.

- معاقبة لقطع وتجلي ذلك بوضوح في المهرجان الوطني الخامس بالدار البيضاء الذي لم يمنح فيه لقطع أية جائزة على الرغم من مشاركته بفيلمين يفوقان في قيمتهما الفنية والفكرية بعض الأفلام التي تم تتوجيها في نفس المناسبة.
- استفزاز لقطع في العديد من اللقاءات السينمائية من طرف أولئك الذين يقترضون شخصيتهم، ومنطقهم، ورؤيتهم من المؤسسة التحريمية والنكوصية.

وأهم ما خدم به لقطع المشروع السينمائي هو كونه ساهم في خلق مصالحة حقيقية بين الجمهور المغربي وبين المنتوج السينمائي الوطني، وهذا ما استثمره البعض لخدمة أغراض معكوسة.

بالإضافة إلى لقطع نذكر في هذا السياق، التجربة الرائدة للمخرجة المغتربة فاطمة جبلي الوزاني في فيلمها «في بيت أبي» الذي ركزت فيه على دور الأفكار المتكسلة والتقاليد البالية في استنبات القهر وعطب الشخصية في الإنسان المغربي خاصة إذا كان امرأة.

و – بلورة حساسية جديدة داخل الفيلم القصير :

انطلاقا من مهرجان طنجة السينمائي، برز توجه جديد في مجال الكتابة السينمائية المغربية، سرعان ما جذب إليه الاهتمام، ويتعلق الأمر بظهور ملامح إبداعية متميزة في مجموعة من الأفلام المغربية القصيرة، وقد سمح التراكم الإبداعي في الفيلم القصير بتتويج هذا النوع من الأفلام في العديد من المهرجانات الوطنية والعالمية، منها أساسا مهرجان طنجة، ومهرجان الدار البيضاء، ومهرجان مراكش.

لقد حولت مجموعة من الأسماء من أمثال، نور الدين لخماري وأولاد محند، وفوزي بنسعيدي، ومحمد مزيان وأسماء أخرى، الفيلم القصير من مجال للتمرين السينمائي إلى مجال لبلورة إبداعية حقيقية أغنت المشروع السينمائي الوطني. فقد ركزت الأسماء السابقة على بناء ملامح إبداعية للفيلم القصير انطلاقا من طرح بعض القضايا الفكرية والثقافية والاجتماعية الاشتغال

عليها بشكل إبداعي متميز مما سمح ببروز أشكال وأساليب فنية ساهمت في إعطاء نفس جديد للمشروع الإبداعي العام في السينما المغربية، وأكثر من هذا فقد سمح التتويج المتواصل لبعض التجارب كتجربة نور الدين لخماري، وتجربة فوزي بنسعيدي وتجارب أخرى في مهرجانات عديدة، بالحديث عن إبداعية الفيلم القصير كرهان للسينما الوطنية.

لقد برهنت مجموعة من الأسماء الجادة في تجربة الفيلم القصير عن تشبثها بالأبعاد الفكرية والجمالية للمشروع السينمائي الوطني الفاعل، كما أعلنت عن تشبثها بالرؤى التي دافع عنها رواد هذا المشروع الأوائل وعلى رأسهم الراحل محمد الركاب، وفي هذ السياق اقترح المخرج نبيل عيوش استراتيجية فاعلة لتشجيع الفيلم القصير عن طريق تنظيم جائزة سنوية لسيناريو الفيلم القصير أعطت نفسا إضافيا للمشروع الإبداعي لهذا الجنس السينمائي، وكل هذا خلق تراكما نوعيا يسمح بالحديث عن حساسية جمالية وإبداعية جديدة داخل السينما المغربية، وكان هذا أجمل اقتراح من مخرجي الأفلام القصيرة لخدمة مشروع السينما الوطنية.

ز – الانفتاح على الهامش والمنسي:

سمح الإنفتاح على القضايا المنسية والمهمشة ببلورة اقتراح آخر لخدمة المشروع السينمائي الوطني، وإذا كان الفيلم القصير قد راهن على وقائع الهامش من مثل «الوحدة» و«الاغتراب» و«المهن البسيطة» و«الفرجة المنسية» في تجربة لخماري، و«المقدس» عند أولاد محند، و«بؤس اليومي» عند فوزي بنسعيدي، و«اشكالية الوجود» عند محمد مزيان، لبلورة اقتراحاته الجمالية والإبداعية، فإن الفيلم الروائي قد برهن على أن الهامش هو رهان السينما المغربية بامتياز، وهكذا بين الاشتغال على موضوع «أطفال الشارع» وعلى براعة أدائهم نجاح فيلم «علي زاوا» الذي تحول إلى ظاهرة مثيرة في السينما المغربية لما لاقاه من تجاوب على الصعيد المحلي والعربي والعالمي.

لقد وعى بعض المخرجين قيمة الانفتاح الواعي على بعض القضايا المهمشة لصياغة اقتراحات تغني الحضور الفاعل للسينما في الواقع المغربي، وعلى الرغم

من تموقف بعض الكتابات من هذا الانفتاح على الهامش، خاصة بالنسبة لـ «علي زاوا»، وعدم انتباه جمهور عريض لقيمة بعض الاقتراحات المتضمنة في أفلام أخرى من مثل «باي باي السويرتي»، الذي بنى فرجته على حياة شخصية ربيع الراقص بلباس النساء في ليالي «لافوار» (المعرض)، وأساسا على المعاناة النفسية والمادية لهذه الشخصية التي غالبا ما نجمع كل السلبيات لرسم صورتها في ذاكرتنا وأذهاننا. إنه اقتراح نطل منه على الخراب الداخلي لهذه الشخصية التي تتماثل في وضعها مع شخصيات عديدة من واقعنا المغربي، بل ومع فئة مهمة من هذا الشعب لا يفكر أحد في الانتباه إلى أحوالها ومعاناتها وما تبقى لها من قيمة، كما نطل منه كذلك على خراب فضائنا وزمننا وعالمنا الذي نجد له معادلا موضوعيا في الفيلم هو زمن الفيلم وفضاؤه وعالمه.

ن- التصالح مع الجمهور:

إن أهم ما تم تقديمه لصالح السينما المغربية في العقد التسعيني هو تحقيق تصالح بين هذه السينما، وبين جمهورها المغربي فعلى الرغم من أن أغلب المخرجين المغاربة قد سعوا إلى تحقيق جماهيرية حقيقية للفيلم المغربي، وعلى الرغم من أن أطرافا عديدة عملت دوما على تشجيع الجمهور لمشاهدة الفيلم المغربي بما في ذلك، الكتابة النقدية، والأندية السينمائية المنضوية تحت لواء الجامعة الوطنية والإعلام المغربي، هذا الجمهور أبقى على مسافة بينه، وبين المنتوج السينمائي المغربي، خاصة بعد أن عمل النموذج السينمائي المهيمن على زمن العرض السينمائي بالمغرب (الأمريكي منه، والهندي والهوليودي عامة) على تنميط الجمهور وإخضاعه لرؤيته ولفرجته، وعلى الرغم من أن النموذج السينمائي العربي، المصري منه أساسا، قد حاول استقطاب جمهور كبير لفرجته، فإن هذا بدوره لم يساهم في تقليص المسافة بين الفيلم المغربي، وبين جمهوره بقدر ما أعطى الدليل الإضافي لهذا الجمهور ليبتعد أكثر عن المنتوج المحلي خاصة بعد انعزال البعض في تجربتيه النخبوية، وبعد أن سعى البعض الآخر إلى طرح اسفاقات، وبذاءات فنية وثقافية في مشاريع أفلام نفرت أكثر الجمهور المغربي من المنتوج المحلي، وزاد من تعميق هذا المشكل كون تلقي هذه الأفلام كان يتم انطلاقا من مرتكز أساسي هو مقارنتها بالنموذج السينمائي الغربي والمصري.

لقد أدرك المخرج المغربي أن أحد اختلالات الممارسة السينمائية بالمغربية هو العلاقة مع الجمهور، لذلك اقترح مجموعة من الضيع لتجاوز هذ الخلل. وهذا ما تم فعلا ومن بين الأفلام التي جاءت في سياق مسعى البحث عن قاعدة جماهيرية نذكر فيلم «حب في الدار البيضاء»، ففي هذا الفيلم ركز عبد القادر لقطع على تفجير المكبوت، واشتغل بفاعلية على سؤال الجسد، مما حقق التجاوب المطلوب مع الجمهور وهكذا بدأت قاعدة جمهور الفيلم المغربي تتسع، وبعد «حب في الدار البيضاء» ركز محمد عبد الرحمان التازي على نجومية بعض الأسماء (ضمنها إسم منى فتو الذي أبرزته تجربة لقطع الأولى أساسا)، وعلى الجانب الفكاهي، وعلى بعض المفارقات الساخرة ليقتحم فئة عريضة من جمهور السينما بالمغرب، وهذا ما تحقق له ولبعض التجارب الأخرى التي ركزت على أشياء مشابهة لإخراج الجمهور، ولدفعه إلى متابعة المنتوج السينمائي المغربي، وإلى جانب عمل بعض المخرجين، فقد ساهمت الوصلات الإشهارية التي قدمها التلفزيون المغربي لمجموعة من الأفلام في لعب دور فاعل من أجل خلق تصالح حقيقي بين الجمهور وبين منتوجنا السينمائي، إلا أن المخزن هو أن هذه العلاقة عادت لتختل مع العديد من النماذج الفيلمية التي لم يدرك أصحابها أن المتابعة الكثيفة والواعية للفيلم المغربي في طرق الجمهور هي إحدى أهم ركائز تثبيت المشروع السينمائي الوطني.

ح– الدعم المادي كاقتراح رسمي:

من بين أهم الاقتراحات التي عرفها المشهد السينمائي المغربي، والتي خلقت حركية فعلية في هذا المجال نذكر الاقتراح الرسمي، الذي نص على دعم المنتوج السينمائي الوطني، وكان ذلك حسب مرسوم رقم 2.71.744 بتاريخ 11 صفر 1400 الموافق لـ 31 دجنبر 1979، وقد ساهم هذا القرار في تفعيل عملية الانتاج السينمائي بالمغرب، كما رفع عدد الأفلام المغربية، إلا أنه بالمقابل خلق تهافتا على المنحة أصبح معه المخرج المغربي يفكر في الحصول على الدعم، قبل أن يفكر في كيفية خدمة المشروع السينمائي الوطني، وهكذا تسارع الإنتاج الفيلمي، وتسارع معه اندحار فكرة السينما الوطنية، خاصة بعد تشكل اتجاه سينمائي سوقي في المجال المغربي أصبح يفرض ذاته ليس على الجمهور فقط بل على السينمائي الجاد، وعلى

النقد السينمائي كذلك، وكل هذا يستدعي البحث في رهانات السينما الوطنية، وهذه هي محطتنا الأخيرة في هذه الدراسة.

3 - مشروع السينما الوطنية : الرهانات الممكنة :

الحديث عن مشروع السينما الوطنية، حديث عن تاريخ هذا المشروع، وعن حاضره، وعن تمرحله، وعن آفاقه كذلك لهذا نعتبر أن أهم ما نسعى إليه من كل الإشارات السابقة هو البحث عن مرتكزات هذا المشروع وعن كيفية أغنائها من طرف المبدع المغربي أساسا، ومن طرف كل الذين يهمهم بناء سينما وطنية فاعلة، فما الذي يعنيه مفهوم السينما الوطنية الفاعلة أولا ؟

إن الحديث عن السينما الوطنية الفاعلة حديث عن مجموع الأفلام والتجارب التي تسعى إلى بلورة أوجه هوية للمشروع السينمائي المغربي، والتي تضيف اقتراحات فكرية وجمالية وإبداعية تغني الخطاب الفكري والجمالي العام لمشروعنا السينمائي وذلك انطلاقا من رؤية جادة، واستراتيجية واضحة يهمها تثبيت الأبعاد المعرفية والفنية كأساس رئيسية للعملية السينمائية بكل مكوناتها.

إن ما يعنيه مفهوم السينما الوطنية الفاعلة، هو كل المساهمات الرفيعة، لجديتها ولجودتها، أي ذلك التراكم الفيلمي الذي تم انتاجه انطلاقا من وعي فاعل مؤسس على مجموعة من المرتكزات من مثل :

أولا : الربط بين خدمة إبداعية كل فيلم جديد، وبين خدمة المشروع السينمائي الوطني.

ثانيا : ربط مشروع السينما الوطنية بمشروع الثقافة الوطنية الفاعلة، والوعي بأن هذا الربط يؤهل بالضرورة المشروع السينمائي الوطني ليضيف لبنات ومساهمات للمشروع الثقافي والفني والإبداعي الإنساني.

ثالثا : ربط مشروع السينما الوطنية الفاعلة بمشروع التحويل المجتمعي، مما يجعل الاقتراحات الإبداعية والفكرية والجمالية والمعرفية المتضمنة في الأفلام الوطنية غير معزولة عن السيرورة المجتمعية، وغير سائبة، ولها وظيفتها المجتمعية الواضحة التي تسمح لها بالإنخراط في خدمة المشروع المجتمعي انطلاقا من

موقعها الخاص الذي يلتقي في أهدافه، وغاياته، مع أهداف وغايات أخرى لمواقع ثقافية وإبداعية، وسياسية، واجتماعية، ولهذا بالضبط نرى أن أهم رهان للسينما الوطنية هو وعي الحاجة إلى هذا الفن من طرف كل المرتبطين به، خاصة من طرف المبدع السينمائي وهذا ما يمكن الوقوف عنده في العنصر الموالي :

أ – وعي الحاجة إلى السينما الوطنية الفاعلة كرهان أول:

تتأسس قيمة الوعي بالحاجة إلى السينما الوطنية الفاعلة انطلاقا من اعتبار هذا الوعي يستحضر داخله بالضرورة تصورات، وعلاقات، وأسس لا يمكن لهذا الوعي أن يوجد إلا تأسيسا على وجودها نفسه، ومن ذلك استحضاره لمشروع الثقافة الوطنية الفاعلة، ولمسألة إغنائها انطلاقا من الموقع السينمائي. والتفكير في المشروع الثقافي الوطني الفاعل لا يمكن أن يتم بدوره إلا انطلاقا من مداخل التحرر العام، لأنه «لا وجود لثقافة وطنية فاعلة، إلا في وجودها حاملا للمشروع السياسي الوطني، ومحرضا عليه، ومنقحا لخطواته، لأن هذا المشروع، في أغراضه وغاياته، والبشر الذي يصوغونه، هو الشكل الأعلى للثقافة التحررية الأخرى»(4).

ARCHIVE

إن الانخراط في العملية السينمائية انطلاقا من موقع المشروع الثقافي الوطني يجعل الممارسة الإبداعية مرهونة للمبدئي أولا وأخيرا، والإرتهان للمبدئي يعطل بالضرورة النزوعات الانتهازية والانتفاعية، والعدمية والتسطيحية... إلخ، التي كثيرا ما عطلت إبداعية المشروع السينمائي المغربي.

لقد أدى التغييب (المعتمد، أو عن جهل)، للوعي الوطني من مجال الممارسة السينمائية إلى تضخم القبح والرداءة والاختلال الإبداعي والفكري في مجالنا السينمائي، وهكذا أصبح التراكم الكمي موازيا لتضخ القبح والخلل الإبداعي، في الوقت الذي كان بالإمكان حصول العكس، لو تم استحضار الوعي الوطني الفاعل في المجال السينمائي.

إن ما ينبني عليه الوعي الوطني في مجال الممارسة الإبداعية عامة، والممارسة السينمائية خاصة هو :

---

(4) فيصل دراج، بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية – دار الآداب بيروت 1996، ص. 43.

أولا : فهم الممارسة الفنية كشكل إنتاج اجتماعي يسمح بالانخراط في الصراع العام انطلاقا في الموقع الخاص، لكون الثقافة الوطنية الفاعلة بإبداعها الفاعل، وبفنها الفاعل كذلك لا يمكن أن تقوم إلا كنقيض للتشكلات الإيديولوجية الأخرى المنطلقة من المواقع الأخرى، والمتحمسة لوجهة نظر أخرى، والتي من مهمة الثقافة الوطنية الفاعلة العمل على نقضها، وإرباكها، ومحاصرة مدها. نقول هذا طبعا لأننا ندرك جيدا أن «الفن شكل إيديولوجي يتكون في حقل العلاقات الإيديولوجية المسيطرة ويتحول ويتغير، رغم استقلاله النسبي، بتحول وتغيير هذه العلاقات، وبما أن الإيديولوجيا المسيطرة، هي إيديولوجيا الطبقة المسيطرة، فإن هذه الإيديولوجيا قادرة بأشكال متباينة على إنتاج الأشكال الفنية الموائمة لها (. . .) أي قادرة على إنتاج وإعادة إنتاج العلاقات الفنية والمعايير المرتبطة بها»(5).

ثانيا : اعتماد وضوح الرؤية، والفاعلية في العملية السينمائية، لأنه تأسيسا على استحضار الوعي الوطني الفاعل تصبح العملية الإبداعية، بالضرورة محكومة برؤية واضحة، واستحضار وضوح الرؤية يخدم بدوره - أو هكذا نتصور الأمر على الأقل - جوانب عديدة في العملية السينمائية من مثل :

- الربط الجدلي بين الطرح الفاعل للقضايا، وللمواضيع المجتمعية (المطروحة في الطريق طبعا)، وبين الصياغة الفنية الرفيعة، التي تبتعد بالعمل السينمائي عن البساطة، والسهولة، وتفضي به إلى المغامرة الجمالية الفاعلة.

- الربط بين تثوير الطرح الفكري للمنتوج السينمائي، الذي يجب أن يحسم مع الوضاعة المعرفية، وبين تثوير الأشكال والأساليب الفنية، أي أن وضوح الرؤية هنا لن يستهدف تطوير الكتابة الفنية والصيغ الإبداعية فقط، بل سيستهدف إنتاج كتابة وصيغ فنية جديدة، مما سيخدم مشروع التجديد الثقافي ككل الذي ينهض على معارضة الأشكال والمضامين الفكرية البائدة، خاصة أن «إنتاج الثقافة الجديدة يتم دائما خلال عملية الصراع مع الثقافة المسيطرة، وعملية نقدها ومهاجمتها، وفي حقل هذه العلاقة تقوم الثقافة

---

(5) فيصل دراج، الوابع والمثال - دار الفكر الجديد - بيروت - 1989، ص. 230.

الجديدة بتجديد مفاهيمها، وإيضاح تصوراتها، وتقوم أيضا بخلخلة ومحاصرة معايير الثقافة المسيطرة»(6).

ثالثا: ربط السينما بالصيرورة المجتمعية: انطلاقا من العناصر السابقة يظهر أن الموقع المعني في هذا الحديث هو موقع الصيرورة المجتمعية، الذي تنصهر فيه الممارسة السينمائية المختلفة إلى جانب ممارسات أخرى خدمة لعملية التحويل، وهكذا يصب التحويل الثقافي والفكري والإبداعي والشكيلي والجمالي المرتجى في الفيلم الوطني، في مواقع التغيير وستصبح مهمة السينما هي نقد نفسها، ونقد الواقع الذي تتحرك فيه، وستهدف إلى تغيير نفسها ضمن استهداف تغيير الوضع المجتمعي ككل.

ب – وعي الحاجة إلى تصحيح الخلل الإبداعي كرهان ثان:

يرتبط الحديث عن وعي الحاجة إلى السينما الوطنية الفاعلة، بالحديث عن الحاجة إلى تصحيح الخلل الإبداعي، لأن العطب الأساسي لمجموعة من الأفلام المغربية ذات الاقتراح الفكري الجيد هو الجانب الإبداعي، لأنه لا يعقل أن نفكر في سينما وطنية حقيقية من خارج شرط الإبداعية الذي يعني التماسك الفني والتقني في العملية الإبداعية السينمائية فقط، بل يجب أن يعني كذلك المغامرة الجمالية، بما تستدعيه من قدرة على تثوير الأشكال الفنية، والتجريب الإبداعي، والإستثمار الفاعل للطاقات، والمعارف، وللتجارب (الخاصة بالمخرج نفسه، وبكل العاملين معه من تقنيين وممثلين، وفنيين) لبناء إبداعية شاملة للفيلم تخترق كل مكوناته التخييلية، والجمالية، والتصويرية، والموسيقية، والفنية، والدعائية، والمعرفية وغيرها.

إن التفكير في الإبداعية الشاملة، وإن كان يحتاج إلى رأسمال مادي (أموال الإنتاج) نعي جيدا صعوبة توفيره بسهولة، يعني أساسا عدم تضخيم مشكل الإنتاج، الذي ليس شيئا مستحيلا، ولا يجب اعتماده كتبرير وحيد للاختلال الإبداعي في الفيلم المغربي، لأن قيمة الدعم المقدم لمجموعة في الأفلام قادرة على ضمان حد أدنى أومتوسط من هذه الإبداعية المرتجاة، بل وقادرة على ضمان

---

(6) نفسه، ص. 193.

تميز إبداعي إذا ما تم صرف القدر المرصود للدعم بشكل واع في عملية الإنتاج وحدها، ويعني أيضا التفكير في صيغ أخرى لبناء إبداعية الفيلم انطلاقا من التوظيف الفاعل لمفهوم «السينما الفقيرة» الذي نقابله هنا بمفهوم «المسرح الغفير». الذي راهن على مقومات وبلاغات وجماليات وأفكار باهرة في إبداعيتها وغير مكلفة ولنا في التجربة السينمائية الثالثية العديد من الأفلام التي راهنت على الإبهار الإبداعي عن طريق التمثل الفاعل لمفهوم «السينما الفقيرة». والخطير بالنسبة لسينما هو أنها تدعم بمنحة توفر لها رأس مالا ماديا مهما لإنتاج فيلم ثالثي (ونحن لم نطمح في يوم ما لأن ننتج فيلما بقومات الفيلم الهوليودي، ولكن الإختلال الإبداعي لسينما غالبا ما يتعلق (في أغلب التجارب)، مما يظهر أن ما تحتاجه هذه السينما لبناء إبداعيتها هو الرأسمال الثقافي والمعرفي والرمزي والمبدئي الذي لا يمكن توفيره إلا بالإطلاع الواسع، وبالمتابعة الجيدة ليس للإنتاج السينمائي وحده، بل للإنتاجات الإبداعية والثقافية والفكرية في تنوعها، ولوقائع الحياة العامة لأولئك الذين يشكلون مادة حيوية لمتخيل، ولأحداث، ولوقائع العمل السينمائي.

إن الإبداع في عموميته، لا يتأسس على الرغبة الخاصة لوحدها، ولا على الموهبة لوحدها، ولا على الدراسة لوحدها، كما لا يتأسس خارج وعي فاعل عارف بموقعه، وبغاياته، وبوظيفته، لأن الوعي هو الشرط الرئيسي الذي يسمح بإدراك الخلل الإبداعي، وبالاعتراف به وبالعمل على تجاوزه. وفي غياب هذا الوعي الإبداعي يتضخم العمى الإبداعي، ووفقا لهذا يمكن أن تتعدد التجارب الإبداعية، وينتفخ عدد الأعمال، لكن النوعي منها سيقل وسيضمر، وهكذا سيتكس ويتراجع كل حديث عن مشروع إبداعي وطني فاعل، وهذا بالضبط ما حصل في مجالنا السينمائي المغربي.

ج – وعي الحاجة إلى تفعيل ما يخدم السينما الوطنية كرهان ثالث :

إذا كنا قد ركزنا في العناصر السابقة على رهانات تتعلق بالمبدع السينمائي أساسا، فذلك لأننا نعي جيدا أن دوره محدد رئيسي في عملية بناء المشروع السينمائي الوطني، خاصة أن توفير الشرط الإبداعي وشرط وعيه لدى الفاعل

السينمائي بإمكانه أن يخدم العملية الإبداعية في السينما من جهة، وأن يفرض بقوة التصور السينمائي الفاعل لدى أطراف أخرى منها :

أولا : جمهور السينما بالمغرب : لقد أمنا دوما أن واقع الناس يحدد وعيهم، إلا أن للإيديولوجيا دورها في بناء هذا الوعي ولأن الفن هو أحد التجليات الإيديولوجية، بل ولا وجود له خارج الإيديولوجيا(7) وخارج الصراع الإيديولوجي، نعتبر أن الفن عامة، والسينما بشكل خاص له تأثيره الواضح في بناء وعي المتلقي، وفي التأثير عليه أي أن «الوظيفة الفنية هي المردود المفترض عن لقاء العمل الفني ومستقبليه، وما الشكل الفني إلا جملة العلاقات التي يتحقق فيها شكل جديد من الإنتاج الفني هو الأساس المادي لشكل جديد من استقبال محدد يحقق وظيفة الفن الاجتماعية ويؤسس هذا المفهوم لشكل فني تتوحد فيه الوظيفة الجمالية والوظيفة الإجتماعية، وينهدم فيه التصور المثالي الذي يفصل بين القيمة والوظيفة الاجتماعية ويدعو إلى ممارسة فنية تكون الوظيفة الجمالية فيها حاملا للوظيفة الإجتماعية(8)، ولهذا بالضبط نرى أن دور المبدع السينمائي مهم في بناء وعي نقدي لدى الجمهور السينمائي، وفي تصحيح عطب وعيه الفني، لكن على شرط أن يكون الوعي الإبداعي لدى المخرج مؤسس على الاستهداف الفاعل للمشاهد لبناء هذا الوعي لديه، ليس عن طريق خطابات، وحشو كلامي، ولكن عن طريق تثوير الأشكال الجمالية، والبلاغة الفنية، والشمولية الإبداعية، والطرح الفكري الجيد، والموقف المعرفي الواضح، أي من خلال خدمة إبداعية الفيلم بشكل يجعلها قادرة على خلخلة الثابت، الفرجوي، والثقافي، والجمالي، والسلوكي، والمبدئي، في شخصية المتلقي، وفي وعيه كذلك ولا ننسى هنا أن الذي استمال جمهور عريض لمتابعة جديد السينما المغربية في الإنعطافة التسعينية هو المخرج المغربي نفسه وليس النقد السينمائي أو الدعاية الموسساتية أو غيرها.

للفيلم المغربي، إذن، الدور الفاعل في التأثير على الجمهور المغربي، وعلى ميولاته من أجل استقطابه لدعم السينما الوطنية، وللتعامل معها بشكل فاعل

---

(7) نفسه، ص. 193.

(8) نفسه، ص. 193.

يخدم وعيه ووعي المخرج نفسه، ويخدم كذلك الوعي الفني والوعي الإجتماعي بشكل عام، إلا أن تحميل المخرج مسؤولية إنضاج الوعي لدى المتفرج لا يعفي هذا الأخير من مسؤولية الوعي بالحاجة إلى ضرورة التحرك في أجل متابعة المنتوج السينمائي المغربي الذي ينتج بأموال عامة ونقده، ومطالبة الفاعل السينمائي بخدمة المشروع السينمائي الوطني الفاعل.

ثانيا : المؤسسات الرسمية : إن استحضار الوعي الإبداعي والوطني لدى المخرج لابد أن يدعم مسار السينما الوطنية بالمغرب، لأن التفكير الموحد في المشروع السينمائي الوطني سيلغى بالضرورة النزعة الذاتية والأنانية، والانتفاعية من المجال، وسيعجل ببروز قوة الفاعل السينمائي التي يمكن الرهان عليها لفرض كل ما يخدم المشروع السينمائي الوطني سواء على مستوى سن القوانين، أو كل مستوى الإنتاج أو التوزيع، أو الاستغلال، لأننا نعرف أن المؤسسة الرسمية لا تستجيب للفعل الجاد، ولمقترحاته إلا حين يتم طرحه من طرف جهة قوية ومتماسكة وواعية بخطواتها، وبطرق تصريفها.

وبالإضافة إلى هذا نؤكد أن تأثير الفاعل السينمائي يمكن أن يمتد إلى قنوات وجهات أخرى كالإعلام، والنقد السينمائي وغيرهما ولهذا نرى أنه من بين المبادرات التي يجب تفعيلها لخدمة السينما الوطنية مبادرة إحياء قوة الفاعل السينمائي، وبحث صيغ توحيد الفاعلين في المجال لفرض ما يخدم المصلحة العليا للسينما الوطنية، ولمواجهة لوبيات التوزيع والاستغلال والإنتاج حتى، ويمكن في هذا الإطار استلهام إيجابيات التكتلات الصغيرة في المراحل السابقة لبناء تكتل أكبر يخدم مشروع السينما الوطنية.

إن التركيز على دور المبدع السينمائي ووعيه وموقعه، لا يجب أن ينسينا الالتفات إلى أدوار ومواقع أخرى بأمكانها أن تشكل دعامة قوية لبناء مشروع سينمائي وطني فاعل، ومن ذلك ضرورة استحضار الوعي الوطني لدى الفاعلين في مجال التوزيع والاستغلال والإنتاج، ولدى المؤسسة الرسمية بشكل خاص التي يجب أن تتدخل لفرض التعامل الوطني، وليس التعامل الإنتفاعي والإشهاري، مع المنتوج السينمائي المغربي، وتوفير كل التسهيلات لإبداعه،

ولترويجه، وللدعاية له، وتمكينه من معاملات استثنائية يستحيل وجودها الآن في غياب حس ووعي وطنيين فاعلين لدى الساهرين الرسميين على الشأن السينمائي المغربي، وفي هذا الجانب بالضبط يجب أن يتحرك النقد السينمائي الوطني والإعلام الوطني وجمهور السينما الفاعل وذلك من أجل بناء موقع وازن ومؤثر يرغم الجميع على خدمة المشروع السينمائي الوطني الفاعل.

الأشرطة المغربية الجديدة
(عقدة اللغة ولبس الطرح)

عبد الجليل لبويري

1 – مابين الموضوع والأسلوب :

لا مجال للريب في أن كل شريط سينمائي يتضمن لغات متعددة، تدور فيه وتروج. تتحدد كل منها ببلاغتها الخاصة، وبنسقها وأسلوب توظيفها وعلاوة على ذلك فهي محكومة بالتفاعل والتقاطع والتكامل فيما بينها، وطالما أن اللغات السمعية البصرية تظطلع بإيصال أجزاء من المعنى، فإنها محكومة في إنتاج المعنى بالمتجاورات الإشارية للغات الأخرى، بهدف ضمان التكامل والتناغم ضمن بنية تتوخى مراعاة المستوى الدلالي لكل إشارة بصفتها أحد حوامل المعنى أو مؤشرا عليه، وإذا اتفق أن اجتمعت إشاراتان ضمن ملقى واحد للتعبير عن الموضوع أو الشيء نفسه – دون إرغامات درامية قاهرة – فلن يعد ذلك إلا من باب النفل والاستطراد الذي لا يتبدى فقط على صعيد الوحدة المتضمنة له – لقطة أم مشهدا – وإنما يستطيل إلى عموم بنية الشريط مما لا يحفز المشاهد – القارئ – على بذل أي مجهود استثنائي لتشفير علاقات اللغات ودلالات تركيباتها واستكشاف مهيمنتها. ومما لاشك فيه أن لذلك آثارا على طبيعة الكلام المنتج حول هذه الأشرطة، خصوصا حينما تتعدد الإستطرادات مما لا يساعد على القفز من مستوى النقد الوصفي إلى مستوى القراءة المجردة المبنية على التحليل والتأويل. فالتأمل في المنجز الفيلمي ليس دائما ممكنا بالرغم من حقيقته المادية على الشاشة، لأن هناك أشرطة عمرها الافتراضي محصور بين ضفتي البداية والنهاية، مادامت تلغي شرعية السينما في تبرير العرض، وهي حالة معظم الأشرطة المغربية لما بعد التسعينات، إذ يصعب

الإشتغال عليها كفعل جمالي، ليبقى المنفذ الوحيد هو الإشتغال على خطابات وأطروحات الموضوعات لذاتها، إن اختلاف التيمات وزوايا المعالجة لم يشفع لبروز الأنساق الجمالية بالتحقق، إذ ظلت البنيات الداخلية لكل تلك الإنتاجات محكومة بخيار الحكي الذي لا يهمه في شيء آليات إنتاج المعنى بصريا، بقدر ما يضرب على هوامش أعرف الكتابة السينمائية بالمفهوم المتداول والبسيط. إن الاعتناء المبالغ فيه - لدى المخرجين المغاربة - بالموضوع على حساب هندسة لغات السينما المتعددة لتفسير الموضوع يخرب - مبدئيا - إمكانية التجريد البصري، ليتحمل معها غالبا أسلوب الحكي الخطي كل أزمات التخيل (الأسلوب السردي - تدبير الزمن التخيلي...) وليتحول هذا الأسلوب الى مجرد وسلة لمخاطبة الأذن قبل العين في وسط أساسه بصري، مما يؤشر على تصادم الموضوع بأنساقه الجمالية لدرجة يصعب معها - داخل أي شريط مغربي - تصور أي تركيب ذهني قلبي عن التركيب الفعلي (المونطاج)، وكأن خصوصية الحكي السينمائي وخصوصية أي حكي آخر - خصوصا الشفوي - سيان.

قد نجتهد في البحث عن أسباب غياب الاجتهاد في تدبير تلاقح لغات السينما بما تستلزمه ابداعية السرد السينمائي، وقد نرجع ذلك إلى سرعة تنفيذ الأشرطة المغربية، أو نعتبره مستهدفا للإجابة عن ثقافة المحيط السينمائية ورغبة الجمهور الواسع في التفاعل مع الأشرطة المغربية دون وساطة فعلية لمكونات اللغة السينمائي، لكن تبقى كل تلك الإجتهادات تبريرية تحول مجرى الكلام إلى مرافعات يائسة لتبرئة ذمة المخرج، مادام الفعل الإبداعي في الشريط المغربي ملتبس ولا يسمح بأية مقاربة استيثقية.

يعتبر هذا الالتباس انعكاسا ظاهريا لحقيقة القصور التحيلي - الذهني - في ترتيب وحدات الموضوع، وهو ما يولد فوضى تعبيرية في تفاعل أنظمة الشريط المغربي اللغوية، ويؤشر على القصور البصري المزمن.

إن التيمة الأساس لأي شريط سينمائي مهما بلغت جديتها وصدقها ومتانة بينتها لا يمكن أن تفضي إلى شريط حقيقي خارج إتقان فن التركيب الدرامي، هذا التركيب الذي يلزم البحث المضني في مستويات متعددة. تبدأ بالاختيار

الحذر والدقيق للغة النص الأصلي (السيناريو) كلغة أولى مؤسسة للصور ويمر عبر تنظيم الوحدات في إطار هيكلة درامية لا تسمح لا بالزيادة ولا بالنقصان، وتنتهي بالتحكم في الزمن الفيلمي وتوازناته تواترا إيقاعا. بذلك يمكن تأمين إنقسام التيمة إلى وحدات متمفصلة عضويا. إن أساس كل موضوع هو بذرته، والموضوعات القابلة بأن تكون موضوعات سينمائية متعددة، لدرجة - يقال معها - أن هناك موضوعات تبحث لنفسها عن كاتب. تأسيسا على هذا أليس من الأجدى البحث في أصل الوضع الشائك المتعلق بإعادة التأمل في طريقة استقطاب موضوعات الأشرطة السينمائية المغربية وأسلوب معالجتها خصوصا في جانب تدبير نصوصها الأصلية - السيناريوهات - بكتابة احترافية تسمح أثناء احتكاكها بالكاميرا أن تولد شريطا سينمائيا حقيقيا، بصيغة أخرى ألا يمكن اعتبارغياب الانساق الجمالية هو نتيجة حتمية لثغرات التأليف وعطب المواقف؟

لقد ظلت السينما ترصد الواقع وتبحث عما يجعلها موغلة في قضايا وسطها دون التخلي عن كونية الطرح، بعيدا عن شوفينية الإلتصاق بخصوصية الواقع الخاص الذي ينتج فيه الشريط، لكنها ظلت مراوغة وماكرة في تماثلها مع الواقع لأنها كانت تتماثل معه دون أن تمثله، فكل شريط لا يعكس موضوعيا سوى التمثلات التاريخية، بالرغم من وجود سينمائيين أرخوا لبعض اللحظات التاريخية أفضل من المؤرخين كما تؤكد على ذلك بعض كتابات "مارك فيرو".

إن السينما - جملة وتفصيلا - تصنع الحقيقة المشابهة، وكل وهم بثمثل الحقيقة يؤدي إلى التفريط في القياسات الفنية بحثا عن حلم شارد، ويربك الكتابة بإعاقة التخيل في صنع الوضعيات والأحداث التي تفيد السرد أكثر مما تفيد الحقيقة.

يضغط هذا الوهم بثقل كبير على مبنى وبنية الشريط السينمائي المغربي بما في ذلك الشريط الكوميدي الذي لم يتخلص من تراجيديا الواقع ليتهكم عليه دون أن يكون لذلك أية علاقة بالكوميديا السوداء كمدرسة لها خصوصياتها، يبدو ذلك جليا في علاقة الأشرطة المغربية بأسلوب معالجة افتراضاتها،

اجتماعية كانت تاريخية أم كوميدية، يمكن إحالة ذلك إلى غياب الأساس النظري للكتابة للسينما، وهو أساس لا يقوم له كيان خارج بنية فكرية ناصعة ومحصنة بترسانة معرفية بالقضايا المعالجة، ومؤطرة بدراية شاملة وعميقة بمناهج الكتابة.

إن الفيلم لا يحيل بالضرورة إلى السيناريو، فالسيناريو مرحلة وسيطة محكوم عليها بالتشكل والاندثار مع الأسلوب الإخراجي، لكن ومع ذلك فهو شهادة على نسقه ومتانته، هذا مع إمكانية إنقاذ الإخراج لمحدودية وعي التأليف، لكن حينما يتحمل المخرج عبأ التأليف أيضا، فلا مناص من وضع التساؤل حول منطق الخلل. وهي حالة المخرج المغربي بشكل عام. إننا بالتأكيد لا نتحدث – والحالة هذه مشاعة في الأشرطة المغربية – عن سينما المؤلف التي أبدعها مخرجون كبار كانت لهم ملكة العبور مابين الفكروالتقنية دون التفريط في أحدهما، ولا في صلة القرابة مع الإبداعات المجارة ومع المختصين في تصحيح حواشي الموضوع، لكن أمام حالة استثنائية يغيب فيها تقويم نظرة المخرج المغربي بالإستئناس بالمختصين في مجالات الحكي والتقنية.

إن المخرج المغربي إذ يفرض نفسه كباعث للتفكير السينمائي باعتباره مؤلفا ومخرجا في الآن ذاته، فلأنه وجد في الإطار القانوني المنظم للدعم ثغرات كبيرة تخص الأحكام المرتبطة بهذا الدعم وليس لأنه ينتمي فعليا إلى فصيلة "سينما المؤلفين".

فالمسح الأفقي لمستوى الحكاية وأطروحاتها في الأشرطة المغربية يوضح الشح الكبير في التخيل وفي صنع الوضعيات الدرامية الرصينة التي تفرز سردا سينمائيا متماسكا، هذا دون أن ندخل في الحسبان ذلك الاهتزاز المفاهيمي أثناء دفاع المخرج عن اختياراته، فسعد الشرايبي احتار بل تناقض حول ما إذا كان شريط "عطش" شريطا تاريخيا يزيح الغبار عن فترة منسة من تاريخ المغرب – كما صرح بمهرجان القاهرة – أم أن التاريخ لا يشكل سوى وعاءا افتراضيا لتصريف علاقة حب – كما جاء في بعد المهرجان الوطني السادس بمراكش – أما مصطفى الدرقاوي فقد أعلن بأن انقلابه بشريط "غراميات الحاج المختار الصولدي" حكمته وصية – وصاية – النقد، ليعود بعد ذلك ليؤكد على أنه حافظ على وعيهوأسلوبه الاخراجي من خلال موضوع آخر ليس إلا.

تطرح علينا هذه الأسئلة وغيرها وضعا إشكاليا مركبا في فهم علاقة المخرج المغربي بقناعاته التي لا تبالي سوى بالتصورات المنضبطة لوعي ثابت بعيدا عن أي ضغط خارجي كان من الجمهور أم من النقد أم من الرقابة، ولا داعي هنا للتذكير بأسلوب التحصين الذي كان يلتحق به العديد من المخرجين ضد الاختراق حفاظا ودفاعا عن قناعاتهم الفكرية وتصوراتهم الجمالية والذي وصل في بعض الأحيان إلى الغربة والمنفى الاختياري بدءا من "فيرتزلانج" حتى "ستاتلي كوبريك" لكن حينما يصبح الموجه للإبداع موغلا في ثنايا تحقيق الرغبات، فلن ينتج ذلك سوى كتابة تحت الطلب لا تراعي قواعد الكتابة العامة بأصول السينما وقواعدها ليصبح الأصل "السيناريو" مركزا لخلخلة الإبداع في شموليته. هذا ما سنحاول تبيانه من خلال نماذج فيلمية مغربية مختلفة.

ملاحظة اجرائية :

لابد من إثارة الإنتباه إلى صعوبة القراءة على أسس تصنيفات محددة للأشرطة السينمائية المغربية ومن ثمة فإن الإستئناس بوضع بعضها ضمن صنافة ما يأخذ أولا وأخيرا بمرجعية الحكاية (القصة) في شقي الموضوع والزمن الذي تحكى داخله دون الأخذ بمستلزمات التصنيف وفق الكتابة الخالصة بواسطة الصور علما، أن بعض الأشرطة يصلح عليها أكثر من قياس ويمكن إدماجها في أكثر من خانة.

2 – الشريط التاريخي : النبش المأزوم :

إن الشريط السينمائي حينما يغوص في استهاض الذاكرة الفردية أم الجماعية لا يوقظ الماضي من سباته، لأنه وهو يخترق ويعبر حاجز الزمن بالانتقال من الحاضر إلى الماضي لا يمكنه التخلص من العلاقة القائمة – الجدلية – بينهما، لدرجة يمكن القول معها أن الأفلام لالتي تتناول التاريخ كموضوع هي الأشرطة الأكثرتورطا في معالجة الحاضر، وكنموذج بعض أشرطة يوسف شاهين كأشرطة "المصير" و"المهاجر".

إن المبنى الرئيسي للنبش في الذاكرة ضمن الأشرطة المغربية الحديثة يحول الحديث من حديث حول المرجعية المعتمدة إلى حيث حول صياغة المبنى، سواء كانت المرجعية موثقة فعليا، أم توجد في عمق تجربة المخرج الذاتية والتي تقدم نفسها على أنها جزءا من الذاكرة الجماعلية.

إن الصياغة الفيلمية والمرجعية في الشريط يحكي عن التاريخ متلازمان، فبقدر ما تملي المرجعية على المبنى صياغة معينة، بقدر ما يوجه المبنى المرجعية ويفرض عليها أن تنطق باسم التمثلات الذهنية عن هذه المرجعية، لذلك يمكن أن نفهم لماذا يعتبر البعض هذه النوعية من الأفلام مؤرخة رغما عنها، لأنها حتى وإن كان يصعب اعتمادها كوثيقة تاريخية، فإنها تؤرخ لفهم أصحابها للماضي، طرحنا هذا المعطى لوضع الأشرطة السينمائية المغربية التي عادت للنبش في التاريخ أمام محك السؤال الطبيعي : أي أسلوب سينمائي لأي حدث ماضوي ؟

إن المتأمل في أشرطة "ياقوت" و"عطش" و"على ربيعة والآخرون". والتي جعلت وعاء أحداثهما متضمنا في فترات مختلفة من تاريخ المغرب وهي على التوالي "الأربعينيات" و"الخمسينيات" ثم "السبعينيات" - لابد وأن يقف عند بعض النقط المشتركة للأفلام الثلاثة :

1 - إن الأشرطة الثلاثة لم تعتمد على حدث تاريخي موثق

2 - إنها كلها من تأليف مخرجيها (كتابة والسيناريو) ودون أدنى مراجعة من المختصين.

3 - إن مبنى الموضوع الرئيسي فيها يتأسس على علاقة عاطفية تدبر وتدبر الأحداث التاريخية.

يبدو إذن أن قرار النبش في الذاكرة الجماعية في الشريط السينمائي المغربي يلبس الماضي فكرا مشوبا بمنزلقات إن لم نقل أخطاءا في حق التاريخ لأن المخرج يصر على أن يحكي خارج كل وساطة تاريخية تعتمد المراجع والوثائق.

إن إنعاش الذاكرة لا يعني تشويهها، والتشويه يبدأ بالتشويش عن الحدث، خصوصا حينما يتعلق هذا الحدث بفترة حرجة من تاريخ المغرب التحرري

وأعني - أساسا - شريطي "ياقوت" و"عطش". فالأول اعتمد تيمات جاهزة ومتداولة في السينما العالمية، بل استنسخ الجاهز من بعض الحبكات كما هو في بعض الأشرطة من مثل "الجميلة والوحش" وأحدب توتر دام "وجعل لهذا الاستنتاج إطارا تاريخيا ليقحم قضايا النضال الوطني من خلال تفاعلات وأحداث لا تظهر منها سوى بعض معالم فاس وأسماء بعض الفقهاء والعلماء، أما الحدث الوطني لذاته فقد ضاع وتاه أمام تراكم وتكدس الحدث العاطفي الذي لا يمس الجوهر. لم تؤثر هذه الصياغة على الموضوع وحده، بل على سلطة الحكي إذ فقد المخرج القدرة على السيطرة على شخصياته، وحمل شخيصته المركزية - ياقوت - عبأ إنهاء كل الحبكات رئيسية كانت أم ثانوية من خلال إسقاط مظلي عنيف للنهاية بالقول وليس بالفعل والحركة. في نفس السياق تقريبا تترنح تيمة شريط "عطش" لسعد الشرايبي، هذا الأخير الذي اعتمد مرجعية محدودة إن لم تكن مشكوك في أمرها، وعمق بذلك قطيعته مع التاريخ لسببين :

أ - إن أضعف الأشرطة التاريخية وأقلها مصداقية هي الأشرطة التي تنفي الأصل (المؤرخ) لتأخذ بالفرع أيا كان وكيفما كان هذا الفرع، وهي حالة شريط "عطش" الذي يحكي بصيغة "عن المخرج - عن الروائي - عن الحدث التاريخي".

ب - وضع علاقة عاطفية كحدث مركزي تحوم حوله أحداث المقاومة لدرجة لا نجد معها حرجا في القول بأن شريط "عطش" هو شريط عاطفي في فترة تاريخية.

إن الاعاقة المبهمة بين ا لشريطين السالفين والتاريخ لا تجد تفسيرا لها إلا في إصرار المخرج على تجاوز مهمتي التأليف والإخراج إلى مهمة التاريخ دون وساطة تاريخية. وبالرغم من أن هذه المؤاخذات قد تقل عند الحديث عن شريط أحمد بولان : على ربيعة والآخرون" لأنه يقف عند حدود التأمل في الذاكرة الفردية، إلا أن هذا التأمل يستدعي بعض الملاحظات فشريط "على ربيعة والآخرون" وهو يعود لفترة السبعينيات لم يتجاوز أطروحة سعد الشرايبي في شريط "أيام من حياة عادية" لأنه نهل من نفس الخيط لتفسير

مخاض السبعينات السياسي من زاوية أربكها نظم المكونات الحكائية إذ يصعب انتشال أية ملامح لقراءة فعلية للمرحلة، أو الإحالة على بعض ملامحها.

لقد شحن "أحمد بولان" أحداث شريطه بالعديد من القضايا الغير المندمجة مع الفكر السياسي السبعيني كحركة الهيبية - وجعل من هذه الحركة وعاءا يحتوي أبطاله ويوهمهم بل ويؤثر في فكرهم ومصائرهم. وهذا هو ما جعل لتقليب التاريخ سينمائيا وجها مخدوشا بصناعة حقيقة واهمة تهم المخرج وحده وفهمه - الخاص - للمرحلة. وهو فهم ماكر مادام يراوغ الحقيقة خصوصا في الخلاصات والنتائج كتحويل البطل - المناضل - إلى كيان سالب. وضمان استمرارية البوهيمي الأعن، إن الأفلام بنهاياتها، ليس - فقط - لأنها تحدد موقف المخرج من قضاياه، بل لأنها الخلاصة التي تبقى في ذهن المتفرج، وتؤثر في مخيلته.

خارج هذا النبش الموغل في التاريخ، من خلال صياغة متن حكائي تتحمل فيه العلاقات العاطفية صياغة الجوهر، والذي لا يمكن اعتباره منعشا للذاكرة الجماعية، شدت فريدة بليزيد عن القاعدة بشريط "كيد النساء" لأنها اعتمدت على النقل الحرفي لنص منفلت من الحكايات الشعبية، فحتى وهي تتجاوز المنطق، فلأن إرغامات ذلك هي من مقتضيات التعامل مع الأسطورة سينمائيا، لكن الأهم هو توازن وعيها بالسير على نفس النهج الذي رسمته لنفسها منذ البداية سواء ككاتبة سيناريو أو كمخرجة، حيث الثابث هو موضوع المرأة أما المتحول فهو سياقات الطرح، وسياق كيد النسا يمكن اعتباره منعشا للذاكرة في حدود إعادة الاعتبار للحكاية الشعبية أو لا وضمنها القيام بما يشبه التوثيق لبعض العلامات المندمجة في الثرات كالملابس وفن الملحون.

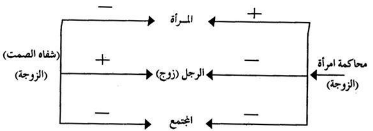
3 - الاجتماعي : الاستيهامات والعلل :

منذ منتصف التسعينيات على الأقل أصبح الاجتماعي في الشريط السينمائي المغربي في أغلب الأشرطة مختزلا في قضية المرأة وتناسلت بذلك عدة أشرطة تحاول هذه القضية كأشرطة "نساء ونساء" و"مصير امرأة" و"ظفائر" لم تواكب هذه الأشرطة المتغيرات التي عرفها نقاش القضية النسائية بالمغرب (مدونة الأحوال الشخصية نموذجا)، كما أنها لم تكلف نفسها أي عناء

لإبراز نماذج نسائية وطنية أبدعت وساهمت في مجالات مختلفة بالتعامل مع سيرها الذاتية والتوثيق لها، إذ ظل تعاملها يندرج في إطار التملق الوجداني من خلال ثنائية : المرأة الضحية والرجل الجلاد، لتخل بجوهر النقاش بقصر عمقها التحليلي مادامت لم تتخلص من أسمال الفكر التقليدي الذي دشن لنقاش قضية المرأة بالمغرب، بل لم تتجاوز حدود طرح الأشرطة القديمة التي أجابت عن أسئلة مراحل انتاجها من مثل "عرائس من قصب" "الشركي أو "باديس".

إن لهذا التناسل دوافع قد لا تكون لها أية علاقة بضغط الإجابة عن أسئلة راهنة وملحة، منها النجاح التجاري الذي حققته بعض الأشرطة كشريط "نساء ونساء" وشريط "مصير امرأة"، ومنها أيضا مجاملة المهرجان الوطني الخامس لشريط "في بيت أبي" لفاطمة الجبلي الوزاني ضدا على تيمة نبيل عيوش في شريط "مكتوب" التي خرجت عن الصف ونبشت في قضية اجتماعية حقيقية شغلت بالرأي العام الوطني والإعلام.

إن أشرطة من قبيل "محاكمة امرأة" و"قصة وردة" و"شفاه الصمت" تتأسس على افتراضيات متماثلة حيث الشخصية المركزية هي الزوجة وعقدة البنية الداخلية هي الاغتصاب الجسدي أو المعنوي ومصدر العقدة هو الرجل هذا بالرغم من أنها حاولت ربط مصادر عقدها بالتشريعات أوالتقاليد. لكنها فقدت الإطار النظري المتحكم في رصد الموضوع ومعالجته من رواية واضحة، يبدو أثر ذلك جليا أثناء مقارنتنا لشريطين لنفس المخرج (حسن بنجلون)من خلال البحث في مستوى العلاقات القائمة بين المرأة كشخصية مركزية وبعض الشخصيات الفاعلة في تحريك الأحداث بواسطة خطاطة توضح وجود ارتباك وحيرة في تبني مواقف واضحة مندمجة مع فكرة واضحة خصوصا وأن الشريطين معا ينتميان إلى نفس الفترة إنتاجا وتصويرا.



يمكن أن نضيف إلى هذه القراءة - الممكنة - للأفلام الجديدة التي تناولت قضية المرأة بعض الملاحظات التي نترك تفسيها وتحليلها لذوي الاختصاص من علماء النفس وعلماء الاجتماع.

أ - يحضر في بعض الأفلام الزوج إلى جانب العاشق وهو استخفاف بقدسية الاسرة واتهام ضمني للمرأة.

ب - لاتجد بعض الأفلام مناصا من فك أزمة المرأة إلا بتدخل الوافد الأجنبي للدفاع عن قضية المرأة "قانونيا" أو حتى "عاطفيا".

لقد انتبه بعض المخرجون الشباب إلى ضرورة استلهام أفكار اجتماعية جديدة وغير مسبوقة في السينما المغربية، وحاولوا تدبير قضاياهم بطرد بانورما هوامش لا تخدم وحدة الموضوع، هكذا انتشل "نبيل عيوش" موضوعا اجتماعيا قوته هي من قوة عنفه التراجيدي ليحكي عن ظاهرة الطفولة المشردة وبأسلوب حكائي خاص وغير متداول من خلال حضور البطل - علي - بنفيه، لقد نجح نبيل عيوش في تبرير شروط العرض من خلال بنية متينة لتوالي الأحداث، اعتمدت على التنويع في متواليات الوحدات الصغري للحكاية، وتناسق القول والفعل، لكنه أصر - وبشكل أقل من سابقيه - على التشويش بإقحام وحدات غير متمفصلة كليا مع الحدث، كمشهد الجنس، أن "علي زاوا" نموذج للكتابة السينمائية التي تعتمد على التركيز والاختزال والتعبير عن الأشياء بوسائل تعبيرية مختلفة دون أن تتماس في لحظة ما هذه الوسائل على نفس الحامل - اللقطة - أو تتوافق للتعبير عن نفس الشيء، هذا بالضبط ما افتقدته بعض الأشرطة الأخرى كشريطي "السر المطروز" و"عاود الريح" لداوود أولاد السيد، وذلك بالرغم من طراوة تيماتها وأهيمتها، فإذا كان شريط "السر المطروز" يتناول قضية حقيقية داخل المدن العتيقة والمعروفة بقضية مسخ المنازل الأثرية بتحويلها إلى مطام أو تفويتها إلى الأجانب، إلا أن الفرضية الأساس العاطفية وتواثرتها، ناهيك عن التمطيط المبالغ فيه من خلال بعض المشاهد الحوارية والتي اقتربت بعض أزمنتها من أزمنة الأشرطة القصيرة مما جعل من الشريط في كليته شريطا مملا ورتيبا.

لا أدري هل السبب في هذا يكمن في عدم السيطرة على نص "خير الدين مراد" بلغة سينمائية حاسمة في الحذف والقطع، أم في مغامرة التجربة الأولى لأي مخرج حيث يعيش لذة الإنتشاء بقول كل ما يجول بخاطره.

إن احتمال سيطرة خط الكاتب "كاتب السيناريو" على إشتغال المخرج تبدو أمرا واقعا في شريط "عاود الريح" حيث يبدو هيمنة فضاءات أحمد البوعناني ومصوغاته الدرامية على وجهة النظر الإخراجي "لداوود أولاد السيد" مما جعل من هذا الأخير يقف عند حدود اللغة والإيقاع بل وطريقة تصريف الأحداث التي نهجها في شريطه الأول "باي باي اسويرتي" لدرجة يمكن القول معها أن شريطة الثاني هو بمثابة نسخة معدلة ومنقحة من شريطه الأول، إن على مستوى مبنى الحكاية "علاقة الصداقة" أوأسلوب تدبيرها سينمائيا (أفلام الطريق)، قد نجد مبررا لذلك بالقول بأن "داوود أولاد السيد" لا يمكن أن يشتغل إلا على الفضاءات المفتوحة التي تؤن له السيطرة على تصويرها بنفس الأسلوب الذي يعتمده فوتوغرافيا باعتباره مصورا أولا، لكن في السينما لا يحضر الفضاء لذاته أو لجماله بل لأنه جزءا أساسيا من الحكاية إ لم نقل فاعلا فيها وفي أحداثها.

إلى جانب هذه الأشرطة تصطف أشرطة اجتماعية أخرى حاولت أن تلامس بعض الهواش من حياة المجتمع كشريط "طيف نزار" لكمال كمال، وشريط "منى صابر" لعبد الحي العراقي، ما يجمع بين الشريطين معا هما انتاجهما في شروط تعرف انفتاحا ديمقراطيا جديدا، كما تعرف إعادة تصفية بعض مخلفات الماضي، وهو ما سمح لهما معا بمقاربات - وإن كانت محتشمة - لا تخلو من جرأة في الطرح فيما يتعلق بمسألة - الاختفاء القسري - والقمع لكن لكل منهما مشكلته الخاصة، فشريط "طيف نزار" عابه توظيف لغة عربية فصحى بطريقة المسلسلات المدبلجة، وكان الأحرى أن تراجع لغة الحوار من طرف مختصين وبلاغيين حتى يمكن استثمار بلاغتها وسجعها.

أما "عبد الحي العراقي" في شريطه "منى صابر" فإن رهانه عن البحث عن الحقيقة الضائعة من خلال أعين وافدة، هو في ذاته سوء تقدير لمقومات المرحلة الساسية الحالية، التي يبدو فيها البحث عن الحقيقة كل الحقيقة إحدى مقومات الانتقال الديمقراطي.

4 – الكوميديا أو الضحك الاستثنائي :

لم تهتم السينما المغربية بالكوميديا كثيرا في أفلامها، إذ ظلت اشرطتها تعيش كابوسها المأزوم معتقدة أن الأسلوب الكوميدي يزيح عنها طابع الجدية، وهو خطأ في التقدير إزاء ما يمكن أن تتحمله الكوميديا وأسلوبها في التعبير من مواقف أكثرجدية بمعنى الطرح وليس بمعنى العرض، وحينما ظهر شريط "البحث عن زوج امرأتي" لمحمد بن عبد الرحمان التازي أزاح ذلك اللبس، وبدأ بعض المخرجين يتمردون تباعا عن مواقفهم واتجاهاتهم بالإلتجاء إلى الكوميديا، وهو لجوء إلى شباك التذاكر أكثر منه اقتناعا بأهمية لأسلوب الكوميدي لذاته، بدليل اختزال الأشرطة المغربية للكوميديا في الحركة والحوار ودون الاعتماد على الشكل البصري الموجه بالمفارقات الدرامية. لقد اعتمدت تلك الأشرطة بالدرجة الأولى على الممثل : "عبد الله فركوس" في شريط مبروك، و"البشير سكيرج" في غراميات "الحاج المختار الصولدى"، وتجاوزت المفارقات الدرامية للمواقف بمفارقات حوارية بدرجة أولى.

لاتستهدف الكوميديا في السينما لذاتها، فهي إجراء جمالي يحدد موقفا من القضايا المطروحة، إن الكوميديا تستمد قوتها من بنية معقدة بآليات وأنساقا خاصة اعتمادا على تركيب المفارقات فوق لقطات أزمنتها التخيلية قصيرة، وبحوارات جد مختزلة مدعمة بالحركة والإيماء كلغات وسيطة بين الفعل والقول.

لقد اعتمد شريط "غراميات الحاج المختار الصولدي" لمصطفى الدرقاوي على الممثل الذي تحمل كل العبأ من خلال هيمنته آلية على مساحة اللقطات والجزء الأكبر من الحوارات، فكانت المبالغة الزائدة في الفعل وفي القول، وهي نفس مشكلة شريط "فيها الملح أو السكر أو ما بغتش تموت" لحكيم نوري لكن بأضرار أقل حدة لأن الإيقاع السريع وبعض التأطيرات التي انسجمت مع الموسيقى التصويرية خلقا نوعا من التوازن الداخلي للشريط في حين تردد إدريس اشويكة في شريطة "مبروك" مابين كوميديا الممثل وكوميديا المواقف.

وفي كل هذه الأحوال لم تفصح الكوميديا عن ذاتها كرهان جمالي خاص تفرضه ضرورة ما، وليس كاختيار عشوائي.

5 – السيناريو : الرهان الضائع :

يبدو من خلال رصدنا لبعض صنافات الأشرطة السينمائية المغربية الجديدة باختلاف مواضيعها وطرق معالجتها بأن عقدة الشريط المغربي عقدة مركبة تبدأ مع الشرود الدهني في انتقاء المواضيع وتنتهي بالطريقة أو الأسلوب الذي تعرض به هذه المواضيع. وهنا لابد من الإشارة إلى أن الإنتقاء لا يعني الاختيار العشوائي لأي حدث، كما أن الأهم في الأسلوب هو الحصول على تأثير معين. فصيغة الحدث لها أهمية الحدث نفسه، والأهم في الصورة هو فكرتها وخارج هذا المنطق المتعارف عليه لا يمكن لأي شريط سينمائي خلق الممتع والمفيد، وعليه يبدو أن الأشرطة المتحدث عنها لا تشتغل على العلامات المميزة للإبداع السينمائي – (تجريد المكان – التوظيف الصحيح للأكسسوار الموجب – اللعب فنيا بالزمن وتقطيع استمراريته...) – وتكتفي ببناء أفقي – سطحي – أساس التبليغ فيه كثافة الحوار ومن خلال الفعل المباشر لدرجة يغيب معها أي توظيف للمجاز أو الإستعارة.

تحيلنا هذه المعطيات الشاخصة إلى سؤال السيناريو باعتباره الموقع الأول الذي تحسم فيه اشكالات التركيب والتعبير لمعرفة ما إذا كانت للنصوص الأصلية سلطة توجيهية على سلطة الإخراج، أو بمعنى أكثر تدقيقا من ينفي الآخر ويتجاوزه ؟ والحال في كل الأشرطة السابقة يعتبر المخرج صاحب السيادة المطلقة في كتابه النصوص إما بشكل مطلق أو نسبي مما يغني أن نفيه للأصل هو نفيا لذاته، هذا ما يوضحه الجدول الثاني الخاص بالأفلام التي عرضت أثناء المهرجان الوطني السادس.

	عدد الأفلام			سيناريو خالص	
	المخرج	بمساهمة آخر		مشترك	فردي
عدد الأفلام	8	مغربي	أجنبي	0	0
		3	4		
النسبة المئوية	53,33%	20%	26,67%	0%	0%
حضور المخرج	100%			0%	

إن تحمل المخرج المغربي لمشقة التأليف إلى جانب مهمة الإخراج أصبحت مسألة راسخة - إلا فيما ندر - لكن الجديد - والمثير - هو بداية مساهمة بعض الأجانب في كتابة السيناريوهات المغربية، تطرح هذه القضية أشكالا نظريا قوامه البحث عن الأسس الدنيا للتعبير عن قضية ما بمتخيل جماعي وبمرجعيات فكرية واجتماعية وثقافية مختلفة.

فالتأليف للسينما ليس مجرد كتابة تقنية، أو مجرد كتابة أدبية مستقلة تقتضي وجود حس احترافي، لكنه أيضا رؤية محددة لزاوية المعالجة، وهي رؤية غير مستقلة عن وعي الكاتب بموضوعه وبواقعه، لقد تسامح شريط "عطش"... كثيرا - مع شخصية المستعمر وسمى بسلوكاتها إلى درجة رفيعة من الإنسانية ربما كنتيجة التأليف المشترك مع "الآن كلا سبرغ"، وهي نفس الضريبةالتي أداها "علي زاوا" من خلال اعتماده إيقاعا سريعا ومتوثرا يشد عن إيقاع الزمن المغربي.

إنها مجرد أمثلة للتأكيد على أن تجاوز أزمة السيناريو بالمغرب لن يتم عن طريق استيراد تقنية الكتابة الاحترافية الأجنبية، بل ببدل مجهود تخيلي أكبر، والتخلص من إكراهات ثقل الحكايات بالاستعمال الصحيح للزمن التخيلي والمكان السينمائي - المجرد - باعتبار السينما فنا زمكانيا، وبتوظيف الحوارتوظيفا سليما، وليس كتعليق على الفعل، بل كمكون درامي هام يحتاج لصياغة بصرية من حيث التردد والإيقاع والمتجاوات الصوتية.

قد يكون المخرج المغربي أدرك - مؤخرا - بأن كتابة الحوار السينمائي تفترض رلى جانب معرفة أصول الدراما التمكن من بلاغة اللغة المعبر بواسطتها، خصوصا أمام صعوبة التفكير بغلة (الفرنسية) والنطق بلغة أخرى (العربية) وبدأ يفوت كتابة الحوار المسرحي والاعلامي كما تجلى داك في أفلام الدورة السادسة للمهرجان الوطني، إذن أن 60٪ من الأفلام تخلى فيها المخرج عن كتابة الحوار كما يبين الجدول التالي :

	المخرج	المخرج + كاتب الحوار	عدد الأفلام		
	03	03	مسرحي	مسرحي	سيناريست
			04	03	02
المجموع	6		09		
النسبة المئوية	40٪		60٪		

إن ضبط أسس لغة الحوار والتمكن من بلاغتها مسألة أساسية ذات أهمية كبرى لكن شريطة أن تندمج مع التقنية السينمائية حتى لا تسجع الحوارات على طريقة مسرحية أو بخطاب مباشر لا يعكس الفروق في الثقافة والمزاج وحتى لا يؤثر ذلك على موضوع الشريط نفسه.

ملاحظة ختامية :

إن المقاربات التي تناولناها من خلال بعض الأشرطة الجديدة ليس إلا مقاربات ممكنة من ضمن عدة مقاربات أخرى، وجهتها المكاشفة والسجال الباني من خلال تحديد وتبئير معطيات لا جدال حولها، وذلك بهدف التوثيق أولا لكن أيضا بوضع فرضية مولدة مختلفة قد لا يحصل عليها الجماع.

بنية الحكاية في السينما المغربية :

سلطة الرجل وثورة النساء

قراء في فيلم "نساء... ونساء" لسعد الشرايبي

نور الدين محقق

استطاعت السينما المغربية أن تحقق اتصالها القوي مع الجمهور المغربي والعربي أيضا ، ذلك أنها انتبهت إلى أهمية الحكاية ولعبة تسلسلها في توفير الفرجة السينمائية المطلوبة ، والسبب في تحقيق هذا الإنجاز الكبير يعود بالأساس إلى تركيز النقد السينمائي المغربي على أهمية هذه النقطة والدعوة إلى تبنيها في الأفلام ، كما أن هذا النقد مايزال يلح وبقوة كبرى على ضرورة استفادة هذه السينما من الفن الروائي المغربي منه أو حتى العربي ، في عملية تطوير العوالم التي تسعى هذه السينما لتشييدها . ومن بين أهم هذه الأفلام التي تمكنت من تحقيق هذا التواصل نذكر : «حب في الدار البيضاء» ، «البحث عن زوج امرأتي» ، سارق الأحلام» ، «الطفولة المغتصبة» و«نساء . . . ونساء» ، وهو الفليم الذي سنتناوله بالدراسة في هذه المقالة النقدية .

1 - بنية العنوان وانفتاحية المتن الحكائي : تتأسس بنية العنوان بالنسبة لهذا الفيلم أي «نساء . . . ونساء» على لعبة التمييز الحاصل بين نفس الكلمة من حيث المدلول ، فـ«النساء» الأولى تحيل على النوع الأول منهن الذي يعاني كثيرا داخل المجتمع والممثل له في الفيلم بكل من الصديقات الأربع الصحافية والمعلمة والعاملة (مديرة مصنع) المطلقة ، والزوجة غير العاملة والمعذبة في زواجها

الفاشل. في حين أن «النساء» الثانية في العنوان، تحيل إلى أولئك النسوة المتمتعات بالثروة والاستقرار النفسي والعائشات على الطريقة التقليدية القديمة، المتمثلة في تنفيذ الأوامر، أوامر الزوج الغني وعدم الخروج عن سيطرته المطلقة، ويجسدها في الفيلم بالخصوص دور أم زكية، هذا الدور الذي شخصته الفنانة المقتدرة مليكة العمري كما يجب. وما يهمنا في هذا الفيلم بالخصوص هو النموذج الأول من هؤلاء النسوة، أولائك النساء المعذبات في الأرض على حد تعبير طه حسين. فالأولى من هؤلاء النساء الأربع، أي غيتة، تعاني من سيادة زوجها الرهيب الذي يضيقها مر العذاب، ويرغمها على الانصياع التام لأوامره، وهي وإن لم ترد إظهار ذلك أمام صديقاتها الثلاث، إذ تتظاهر في البداية أمامهن بالسعادة التي تملأ حياتها الزوجية، وإن كان يظهر على ملامحها أثر حزن دفين، فإنها ونتيجة للقهر القوي الممارس عليها تضطر لا إلى إخبار هؤلاء الصديقات، بمعاناتها مع زوجها فحسب، وإنما إلى محاولة قتل هذا الزوج والخلاص منه ومن التعذيب الذي يضيقها إياه. وبالرغم من استطاعة صديقاتها إخراجها من السجن، بعد محاولات عديدة قمن بها، فإنها سرعان ما ستعود إلى زوجها، لتعيد معه نفس القصة الحكائية السابقة بكل عذاباتها وآلامها، وستكون نهاية الفيلم مشكلة في تلك اللقطة المعبرة جدا. التي تجمع بين كل من صديقتيها الصحفية والمعلمة وجارتها البكماء، وهن يحاولن فتح باب منزلها لإنقاذها من براثن زوجها الرهيب كما أن الثانية منهن، لا تكاد تختلف في مأساتها من حيث البنية العميقة عن هذه، فهي الأخرى قد سبق لها أن جربت الزواج ولم تنجح في الاستمرار فيه، إذ إن زوجها كان يخونها باستمرار، وقد اضطرت للتطليق منه، حتى بعد أن أنجبت منه طفلة جميلة، لكن ما كان يخفف من قوة هذه المأساة هو كونها قد كانت ميسورة الحال على عكس صديقتها الأولى، فهي كانت تدير إحدى مؤسسات الشغل الخاصة، وهي أكثر من ذلك صاحبة الامتياز فيها، وقد جعلها هذا الأمر محط أنظار الرجال الانتهازيين، إذ سرعان ما ستقع تحت هيمنة أحدهم ممثلا في الشاب الأنيق اللامبالي : عمر، الذي لحسن حظها لم تكشف خيانتة لها مع صديقتها زكية، إذ ستموت معتقدة في إخلاصه القوي لها، واختلافه في هذه النقطة بالذات عن زوجها السابق، وهي إضافة إلى ذلك تعاني

من أحد الأمراض الخطيرة الذي سيودي بحياتها، مما يظهر مدى تأثير الأفلام المصرية في هذه النقطة بالذات في كاتب سيناريو الفيلم، أما الثالثة منهن، فهي الزوجة المعلمة، فإن مأساتها تبدو عادية، لكن طموحاتها ورغبتها في العيش الراقي سيضاعف من آلامها، خصوصا وأن مستواها الثقافي يؤهلها لذلك العيش، فهي لا تعاني من أية مشاكل في علاقتها الزوجية، فزوجها يعمل مدرسا في التعليم الابتدائي، وهي تعمل كذلك في نفس المهنة وهناك احترام متبادل بينهما، لكن المشكلة التي يعانيان منها تتمثل في قلة دخلهما المالي، وعدم قدرتهما على التوفيق بين أحلامهما وضغط الواقع عليهما، وإذا كان الزوج قد استطاع أن يتكيف مع صعوبة الواقع الذي يعيش فيه فإن الزوجة لم تستطع ذلك، إنها تريد أن تحيا حياتها كما تقرؤها في الكتب وكما تراها متجلية في حياة بعض صويحباتها اللواتي اشتغلن في ميادين أخرى غير مهنة التعليم وهي رغم معاناتها هاته، قد استطاعت أن تتحمل كل تلقبات هذا الواقع وتأثيراته، تتألم كثيرا لكنها لا تستسلم وقد استطاعت، نتيجة قوتها الداخلية هاته، ولاسيما بعد لقياها مع صديقاتها الثلاث، خصوصا صديقتها زكية ذات القوة الصلبة، أن تساير حياتها وتفتح نافذة للأمل، ترى من خلالها العالم الجميل الذي حرمت منه، بل أكثر من ذلك، فهي قد ساعدت، وإن على مستوى الجانب النفسي المعنوي، صديقتها زكية نفسها، حينما صدمتها خيانة صديقها عمر لها. وأحبت في نفسها بواعث التحدي والقوة، ودفعتها لتتجاوز مأساتها التي تبدو في خضم المشاكل الحياتية الكبرى مأساة لا أهمية لها، أما بالنسبة للرابعة منهن، وهي التي يدور الفيلم برمته حولها، فهي تتمتع بقوة الشخصية والقدرة على تحمل أعباء الحياة على مواجهتها. أظهرت منذ البداية ذلك، متمثلا في مخالفتها لإرادة أبيها واشتغالها بالميدان الصحفي كمديرة لبرنامج تلفزيوني خاص بالمرأة والمشاكل التي تتعرض لها، وتحدياتها لكل المكائد التي يدبرها لها بعض زملائها من الرجال الذين أخافهم نجاحها الساحق في عملها، كما تمثلت قوة إرادتها في استطاعتها الوقوف بجانب صديقاتها ومحاولة تخليصهن من كل المشاكل التي يتعرضن لها. وهي حتى وإن انهارت أمام خيانة صديقها الوحيد عمر لها، فقد استطاعت أن تسترجع قوتها بعد ذهابها إلى البادية حيث تقطن أسرتها وقضاء بعض الأوقات

فيها، إذ بعد العودة من هذه الزيارة سترتبط بشخص آخر، يختلف عن صديقها القديم من حيث المستوى الفكري والاجتماعي وحتى العمري (فارق السن الكبير بينهما) هاته باختصار هي قصة الفيلم، وهي كما تبدو قصة بسيطة لا جديد فيها، ركز فيها كاتبا السيناريو (جمال بلمجذوب - سعد الشرايبي) على بعض المشاكل التي تتعرض لها فئة من النساء وسلط عليها الضوء من أجل إظهارها للمتلقي والدفع به إلى محاولة تجاوزها، وهذا موقف إيجابي كبير، يسجل له، إذ لا يخفى أن السكون على ذلك يعتبر جريمة في حق المجتمع برمته وليس في حق النساء فحسب. ولكن المبالغة في ذلك أيضا، قد ساهمت في إظهار الرجال في مظهر الوحوش التي لا ترعوي عن فعل أي شيء في الوصول إلى أغراضهم، في حين أن الواقع يؤكد أن هناك بعض الفئات من الرجال تعيش هي الأخرى في وضعيات جد سيئة، والسبب في ذلك يعود إلى النساء اللواتي ارتبطوا بهن، من هنا فلقد كان من الأحسن لو تمت عملية توضيح معاناة المرأة في ارتباطها بمعاناة الرجل أيضا حتى تكتمل الرؤية وتكون أكثر تعبيرية عن واقع المرأة والرجل بدل الاقتصار على تصوير معاناة طرف منهما على حساب الطرف الآخر.

2 - لعبة التشخيص بين وهم الواقع والإيحاء به : لقد استطاع معظم الممثلين الذين شاركوا في هذا الفيلم الجميل أن يتقنوا لعبة الاندماج في أدوارهم وتأديتها كما يجب، وإن كان هذا القول لا يعفي من الإشارة إلى بعض الهنات التي تخللت عملية التشخيص هاته. تمثل لها بتلك اللقطة التي جمعت بني الصديقات الأربع في منزل إحداهن، أي في منزل المرأة المطلقة التي شخصت دورها بكثير من البراعة الممثلة الواعدة فاطمة خير، فهذه اللقطة قد سيطر فيها الافتعال والارتباك. افتعال الضحك، لا الإيهام بافتعاله كما هو مطلوب، والفرق جلي بينهما، وارتباك في تأدية الحوار وعدم القدرة على توصيله بتلقائية. والسبب يعود بالأساس، في نظرنا، إلى الإطالة في هذه اللقطة دون مبرر فني قوي لذلك، أما باقي اللقطات الأخرى، فقد أظهرت كل من منى فتو وفاطمة خير وثريا العلوي وسليمة بنمو من قدرة فنية كبيرة في عملية تجسيدها. لقد برعت منى فتو كعادتها، في تقمص دور زكية، الصحفية المتحررة وذات الشخصية القوية، في معظم الصراعات التي خاضتها، كما بلغت قمة الإبداع وهي تجسد

لقطات الحزن والضياع، وهي ترتمي في أحضان النهر وتفرغ ماءه على وجهها. لقد كان المخرج، ومن ورائه مصمم ملصق الفيلم، ذكيا في عملية أخذ هذه اللقطة وجعلها تحتل الواجهة في ذلك الملصق، إذ إن ملامح فتو فيها كانت تحمل الكثير من علامات الإيحاء بالألم والرغبة في التخلص منه في ذات الآن. أما اللقطات التي جمعتها مع الممثل الموهوب حميد باسكيط، فقد كانت في عمومها لقطات عادية، لا جديد فيها، باستثناء اللقطة التي جمعتها في المستشفى فقد كان فيها من التعبير الملامحي والإيحاء بالمفاجأة الصادمة وعنفها كثير من الصدق الفني، في حين سمحت اللقطات الأخرى التي جمعت كل من حميد باسكيط والممثلة فاطمة خير بهذا الممثل بإظهار العديد من المواهب التشخيصية التي يمتلكها، إذ أظهر فيها قوة التعبير بواسطة الكلام كما بواسطة الملامح. ولقد كان المخرج جد موفق في إسناد هذا الدور له، فهو أقدر الممثلين المغاربة على تشخيصه، كما استطاعت الممثلة فاطمة خير أن تجسد دورها بكثير من التلقائية، إذ سمحت لنفسها بالانسجام مع الدور الذي تؤديه دون أي افتعال فني وهو ما كانت تقع فيه، في بعض أفلامها السابقة، أما بخصوص الممثلة ثريا العلوي، فقد استطاعت رغم صعوبة دورها أن تقوم بتجسيده كما يجب وكما هو منتظر منها. لقد كانت لتعبيرية وجهها قوة الإيحاء بالعذاب الكبير الذي تعيش فيه، كما كان للصرخة القوية التي انطلقت منها تأثيرا قويا في نفسية المتلقين، أكثر بكثير مما لو عبرت عن معاناتها هاته بمجرد الكلام في حين أن الممثلة سليمة بنمومن قد جمعت في لعبة تشخيصها لدورها بين الأداء الكوميدي والتعبير التراجيدي في ذات الآن. وقد نجحت في ذلك، في كثير من اللقطات التي ظهرت فيها، وهي كما أظهرها هذا الفيلم ممثلة تمتلك العديد من المواهب التي نتمنى أن تتجلى بوضوح أكبر في أفلام أخرى ثانية قادمة، ولا يمكن أن ننسى الدور البديع الذي قامت به الممثلة سكينة الصفدي إذ توفقت في التعبير فيه، كما يجب، عما تسعى لإيصاله، بالرغم من عدم وجود أي حوار كلامي تنطق به سوى حوار الإشارات. إذ من خلال هذه الإشارات كانت تصف للمتلقين رهبة العذاب الذي كانت تتعرض له جارتها غيثة. (ثريا العلوي). لقد كان لهذه القدرة التشخيصية التي أتينا على توضيح بعض تجلياتها دون أن نخفي تشجيعنا

وتعاطفنا الفني والأدبي مع أصحابها، الفعل القوي في إنجاح هذا الفيلم وإغناء القضايا التي يطرحها عبر توصيل جمالي ممتع لها، ساهم في لعبة التأثير وضاعف من قوتها أيضا، وجعل من هذا الفيلم يشكل محطة أخرى هامة في عملية تطوير الفن السينمائي المغربي وتقريبه بالخصوص من متلقيه المغربي أولا والعربي ثانيا والعالمي ثالثا، بدل التركيز على المتلقي العالمي بالدرجة الأولى، عبر تقديم له كل ما يرغب في رؤيته من مظاهر اجتماعية عجائبية تكون في الغالب مستوحاة من الأدب الشعبي القديم في بعده الألف - ليلي المبالغ فيه، لا من الواقع الاجتماعي الحقيقي. كما نشير إلى أن عملية تركيزنا على جمالية لعبة التشخيص لدى الجيل الجديد من الممثلين المغاربة، قد ساهم في إنجازها، ذلك الانسجام الرائع الذي حصل بينهم وبين ممثلي الجيل الذي يتقدمه في ميدان الفن السينمائي، ونخص بالذكر هنا كل من الممثلين المقتدرين حميد الزوغي ومليكة العمري وأحمد الناجي الذين كان لقدرتهم التشخيصية الجميلة أثره الواضح في خلق التدفق الدرامي وتناميه، مما هو بسيط نحو ما هو مركب. كما أن الممثلة القديرة ثريا جبران قد بلغت الأوج الفني وهي تشخص باقتدار كبير وبفنية راقية دور الزوجة المغلوبة على أمرها، التي تتعرض كل يوم للإهانات المستمرة والضرب المبرح. لقد حولت الممثلة الكبيرة ثريا جبران هذا الدور البسيط إلى دور مركب ترك أثرا عميقا في نفسية المتلقين له ودفعهم بالتالي للتعاطف الكبير مع صاحبته، وليس ذلك بغريب عن فنانة رائدة مثلها.

إن المخرج المبدع سعد الشرايبي، وهو يدشن جدارية هذا الفيلم ويشيد عوالمه المؤثرة قد استطاع أن يمنح للسينما المغربية ومن خلالها السينما العربية حضورا قويا سواء بالنسبة للمتلقي العادي أو بالنسبة للمتلقي العالم ذي الأبعاد الثقافية المختلفة، وهو ما يمنح لهذه السينما ثقة كبرى في ذاتها ويدفع بها نحو آفاق إبداعية فنية غنية ومتنوعة.

عشرية السينما المغربية : 1990-2000

إنتاج متواتر... وكتابة طموحة

خالد الخضري

تجسد آخر عشرية من القرن العشرين : 1990-2000 انعطافة بينة في تاريخ السينما المغربية بما شهدته من متغيرات شتى على مستويات : الإنتاج الفيلموغرافي كميا ونوعيا . . . البنية التحتية بإصلاح عدد من دور العرض السينمائي وتشييد أخرى حديثة بفضل الإعفاء الضريبي الكلي أو النسبي الذي سنته الدولة – رغم تدمير وإغلاق العديد منها – مع تجهيز البعض بوسائل سمعية بصرية متطورة (النظام الرقمي) . . . ارتفاع نسبة المخرجين الشباب وولوج بعضهم حقل الفيلم الروائي الطويل لأول مرة منجزين أعمالا حظي معظمها باستحسان النقاد كما الجمهور العام داخل وخارج الوطن .

كما تميزت هذه العشرية على المستوى النقدي بإحداث مؤسسة جمعوية تسعى إلى لم شتات النقاد وتوحيد رؤاهم وفرض خطابهم عمليا ورسميا وبصدور عدد من الكتب في ذات المجال أغلبها أنجزه نقاد أعضاء منخرطون في إطار هذه الجمعية .

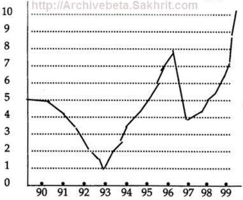
1 - انطلاقة ضاحكة :

بحلول سنة 1990 أكمل سن وتنفيذ قانون منحة صندوق الدعم السينمائي المغربي عقده الأول ، إذ بفضله شهدت من ناحية الإنتاج ارتفاعا متواترا ، وإن عانى النصف الأول من هذا العقد من كبوات كادت تكون مميتة فنيا بالنسبة لبعض

الافلام حيث ظهر في هذه الآونة المبكرة لدخول القانون المومأ إليه حيز التنفيذ، من تمت تسميتهم بمقتضى المنحة الذين لم يكن همهم سوى الحصول على هذه «الهبة» الحكومية بتقديمهم لأعمال لا ترقى حتى إلى مجرد وصفها بأفلام مما حدا بكثير من النقاد إلى تسمية هذه المنحة «بالمحنة»

لكن انطلاقا من مستهل التسعينات أينع الوعي بضرورة التغيير والتحديث، فكانت أولى الثوابت التي طالها التطوير الرفع من مبلغ منحة صندوق الدعم من جهة، ثم لجوء المخرجين من جهة ثانية إلى مصادر تمويل أخرى كالقنوات والمؤسسات الأجنبية والمهرجانات، إضافة إلى الشركات الخاصة التي أسسوها بأنفسهم. وهكذا ارتفعت الوتيرة الانتاجية بشكل مضطرد إلى أن بلغ مجموع الأفلام الروائية الطويلة المنجزة خلال هذه العشرية 51 فيلما بمعدل خمسة أفلام في السنة. أي ما يساوي 46% من مجموع الفيلمغرافية المغربية التي وصلت إلى متم سنة 2000 مائة وعشرة أفلام، إضافة إلى أكثر من خمسين فيلما قصيرا في نفس الفترة.

وفيما يلي رسم بياني لمجموع الأفلام الروائية الطويلة المغربية التي أنجزت من الفترة من 1990 إلى 2000.



انطلقت المنحنية بخمسة أفلام سنة 1990 ثم تدحرجت فيما تلا ذلك إلى إأن وصلت فيلما واحدا سنة 1993 : «البحث عن زوج امرآتي» لمحمد عبد الرحمن التازي بينما ستشهد سنة 1995 إنتاج ثمانية أفلام، ثم تعود إلى أربعة سنة 1996، لكن ابتداء من 1997 ستشرع المنحنية في الصعود المتواتر إلى أن تبلغ عشرة أفلام روائية طويلة خلال موسم 1999/2000 ولأول مرة في تاريخ السينما المغربية.

تشكل سنة 1993 انعطافة مهمة في هذه العشرية رغم اقتصارها على فيلم واحد، إذ سطر «البحث عن زوج امرآتي» تحولا إيجابيا على المستوى الكيفي بتحقيقه لإقبال جماهيري كبير كما حظي باستحسان النقاد وجل من شاهده داخل وخارج المغرب محصلا على جوائز محلية ودولية ومحطما الرقم القياسي آنئذ في عدد الجمهور الذي حج إليه حيث بلغ الرقم بعيد بضعة شهور من عرضه في القاعات التجارية نصف مليون مشاهد، هذا وتتلخص أهم العوامل التي بوأت (البحث عن زوج امرأتي) هذه المرتبة - جاعلة منه محطة بارزة في مسار السينما المغربية - في عنصرين إثنين :

أ - التخصص :

عانت السينما المغربية في السنوات الفارطة من غياب عنصر التخصص حيث كان المخرج يقوم في أغلب الأحيان بمجمل وأخطر المهام الفيلمية بمفرده انطلاقا من كتابة السيناريو والحوار إلى المونطاج، الإنتاج والتمثيل أحيانا، مما كان يؤثر سلبا على المنتوج لتشتت الطاقات الإبداعية للمخرج. في حين تم احترام مبدأ «التخصص» عن آخره في «البحث عن زوج امرآتي» بدءا من العمود الفقري للفيلم «السيناريو» الذي أوكلت مهمته إلى السيدة فريدة بليزيد باعتبارها أهم سيناريست مغربية، حيث سبق أن صاغت سيناريوهات أفلام متميزة لبعض زملائها لاسيما جيلالي فرحاتي مثل : «جرحة في الحائط» و«عرائس من قصب» ثم «باديس» لمحمد عبد الرحمن التازي، إضافة إلى سيناريوهات فيلمين أخرجتهما بنفسها : «باب على السماء» و«كيد النسا».

فيما صاغ حوار «البحث عن زوج امرآتي» المسرحي المقتدر أحمد الطيب لعلج ووضبته متخصصة مغاربية في حقل المونطاج السيدة كاهنة عطية التونسية، ثم نفحه بموسيقى تصويرية رائقة الفنان عبد الوهاب الدكالي . . . فكل هذه الوظائف التي تقلدها ذوو الاختصاص فسحت المجال لمحمد عبد الرحمن التازي للتفرغ إلى مهمته الإبداعية الأساسية ألا وهي «الإخراج» الذي ما هو في صلبه إلا عملية تنسيق فنية بين إبداعات الآخرين .

ب – الكوميديا :

من المزايا التي طالما افتقدتها السينما المغربية آنفا ميزة الضحك أو السينما الكومكيدية، وإن أنجزت بضعة أفلام قبل 1990 لكنها لم تتجاوز مرحلة المحاولة ولم تتمكن أغلبها إلا من إثارة ابتسامة مريرة، إلى أن جاء «البحث عن زوج امرآتي» ليفجر الضحك مدشنا بذلك عهدا حديثا في هذا الرافد اقتفى أثره عدد لاحق من الأفلام المغربية : «مبروك» لادريس شويكة ثم «فيها الملحة والسكر ومابغاتش تموت» لحكيم نوري الذي عرض هو الآخر لأسابيع طويلة بالقاعات التجارية .

2 - محاور متنوعة :

لوحظ ثمة تطور على مستوى مضامين ومواضيع السينما المغربية خلال العشرية الأخيرة من القرن العشرين، حيث شرع عدد من المخرجين في الابتعاد عن الطابع السياحي/ الكارتبوسطالي في محاولة للتوغل في عمق المجال الاجتماعي المغربي شكلا ومضمونا، فغدت أفلام هذه المرحلة تلامس عن قرب هموم الشعب المغربي بدرجات متفاوتة تكتسي في النهاية طابعا محليا مرتبطا بالواقع المغربي . وهكذا يمكن تسطير أهم المحاور التي قاربتها الأفلام الروائية الطويلة المغربية في الجزء الثاني من العشرين المذكورة على النحو التالي :

□ محور المرأة :

وتمثله أفلام : «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي – «نساء ونساء» لسعد الشرايبي – «مصير امرأة» لحكيم نوري – «كيد النسا» لفريدة بليزيد – « في

بيت أبي» لفاطمة جبلي وزاني - «قصة وردة» لعبد المجيد رشيش - «ضفائر» لجيلالي فرحاتي. . .

□ **محور التراث الشعبي :**

«كنوز الأطلس» لمحمد عبازي - «أوشتام» لمحمد اسماعيل - «وداعا السويرتي» لداوود أولاد السيد - «ياقوت» لجمال بلمجدوب . . .

□ **المحور السياسي (الاجتماعي):**

«عبروا في صمت» لحكيم نوري - «بيضاوة» لعبد القادر لقطع - «علي، ربيعة والآخرون» لأحمد بولان.

□ **محور البوليس (الحركي) :**

«مكتوب» لنبيل عيوش - «من الجنة إلى الجحيم» لسعيد سودة.

□ **محور الكوميدي :**

«البحث عن زوج امرآتي» ثم «للا حبي» لمحمد عبد الرحمن التازي - «مبروك» لإدريس شويكة - «فيها الملح والسكر ومابغاتش تموت» لحكيم نوري.

□ **محور الطفولة:**

«الطفولة المغتصبة» لحكيم نوري - «علي زاوا» لنبيل عيوش.

□ **موجة شابة :**

من أهم العوامل التي ميزت هذه العشرية على المستوى البشري : «المخرج» . . . حيث تم حقن هذا العنصر بدم جديد من المخرجين الشباب تجاوز أعمار أغلبيتهم بالكاد ثلاثين سنة، وهم فئتان : فئة مقيمة بالمغرب وأخرى بالخارج، بينما هناك فئة ثالثة متنقلة بين الاثنين، وقد دشنت هذه الموجة الشابة حضورها في الساحة السينمائية بمجموعة من الأفلام القصيرة عرضت أغلبيتها في المهرجان السينمائي الوطني الرابع بطنجة عام 1995. . . وهي أفلام صيغت مضامينها في حكايا ب سيطة غير معقدة لكنها مشحونة بالدلالات ومقنعة في بنائها الدرامي وكتابتها السينمائية دون التخلي عن عنصر الفرجة والتشويق.

وسوف تؤكد هذه الفئة حضورها ووزنها في المهرجان الوطني الخامس المنعقد بالدار البيضاء في متم سنة 1998 سواء بأفلام قصيرة مثل «بائع الجرائد» و«العرض الأخير» لنور الدين الخماري و«الحافة» لفوزي بن السعيدي الذي حطم الرقم القياسي من حيث الحصول على أكبر عدد من الجوائز المحلية والدولية في تاريخ السينما المغربية إلى حدود سنة 2000 ؛ أو سواء بأفلام روائية طويلة أخرجها - ولأول مرة - بعض هؤلاء الشباب حاصلين بها كذلك على الجوائز زائد إعجاب الجمهور الخاص والعام، المحلي والأجنبي، من أبرزها فيلم «مكتوب» لنبيل عيوش المزداد سنة 1969، والذي حصل في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الواحد والعشرين سنة 1997 على جائزتي : أول عمل ثم جائزة أفضل فيلم عربي مناصفة مع فيلم مصري ؛ ثم فيلم «في بيت أبي» لفاطمة جبلي وزاني المقيمة بهولندا والمولودة سنة 1959 . فبانسجام هارموني يوفق الفيلم بين الأسلوبين الوثائقي والروائي انطلاقا من جزء قصير من السيرة الذاتية للمخرجة التي تظهر في الفيلم كراوية ومتسائلة عن قضايا العذرية بالنسبة للشابة المغربية المسلمة داخل وخارج وطنها، فحصل الفيلم عن الجائزة الكبرى بمهرجان الدار البيضاء، إضافة إلى جوائز دولية أخرى في كل من أمريكاو هولاندا وفرنسا حيث فاز في هذه الأخيرة بجائزة لجنة التحكيم الخاصة بالمهرجان الرابع للسينما العربية المنعقد بمعهد العالم العربي بباريس عام 1998 . وفي موسم 2000/1999 أنجزت أفلام أخرى روائية طويلة على يد نفس الفئة الشابة تعتبر علامات مضيئة في مسار السينما المغربية، يعود من بينهم نبيل عيوش ليخرج الفيلم الذي يعتبر حاليا ظاهرة الموسم السينمائي المغربي : «علي زاوا» الذي حصل على الجائزة الكبرى في كل من المهرجان السابع للسينما الإفريقية بخريبكة - شتنبر 2000 - ثم المهرجان الوطني السينمائي السادس بمراكش : فبراير 2001 - (كما سيفوز بنفس الجائزة في مهرجان واغادوغو ببوركينا فاصو، مارس 2001)، إضافة إلى مجموعة أخرى من الجوائز في مهرجان دولية : كندا - بلجيكا - فرنسا . . . دون أن ننسى أهم جائزة يتمناها أي مبدع ألا وهو الإقبال الجماهيري المحلي والأجنبي متى وأينما عرض .

ومن المخرجين الشباب الذين عانقوا الفيلم الروائي الطويل لأول مرة في موسم 2000/1999 : جمال بلمجدوب المولود سنة 1956 بإخراج فيلم «ياقوت» الذي حصل بالمهرجان السابع للسينما الإفريقية بخريبكة على جائزتي أفضل ممثلة : فاطمة خير، وأفضل ممثل : محمد مفتاح (مناصفة)، إضافة إلى تنويه خاص بالموسيقى التصويرية التي ألفها الفنان سعيد الشرايبي. وعلى غراره سيخرج زميله أحمد بولان المولود في نفس التاريخ، فيلمه الروائي الطويل الأول : «علي، ربيعة والآخرون» الذي سيحصل على مجموعة من الجوائز، أولها بالمهرجان السادس عشر للإسكندرية بمصر، ونالها حسن الفذ كأحسن ثاني دور رجالي، نفس الجائزة سيحصل عليها ذات الممثل في المهرجان السينمائي الوطني السادس بمراكش الذي فاز فيه الفيلم بجوائز : جائزة الصحافة - جائزة المونطاج - ثم جائزة العمل الأول، كما حظي الفيلم بإقبال جماهيري لابأس به رغم أنه تم رفعه من القاعات التجارية مباشرة بعد أسبوع واحد من عرضه !!

في نفس السياق الخاص بإخراج أفلام روائية طويلة لأول مرة على يد مخرجين شباب تمرسوا بالفيلم القصير، نذكر عمر الشرايبي المولود سنة 1961 الذي أخرج أول فيلم روائي طويل له بعنوان : «السر المطروز» وإن كان هذا الفيلم يخترق السقف الزمني المحدد لهذه الدراسة، لكن ما يشفع له هذا الاستثناء تميزه ليس فقط على مستوى المخرجين الشباب، لكن على مستوى الفيلمغرافية المغربية ككل بمختلف مخرجيها، إذ يقارب العمل بحثا وتنقيبا شخصية شاعر مغربي مغمور من شعراء الملحون عبر كتابة سينمائية ذات جمالية تمزج بين التشكيل الفني والطبيعي والمعماري لمدينة مراكش ونواحيها، وحتى السمعي بما تضمنته من مؤثرات : موسيقى وأداء ملحوني، مما يحيل على التجربة الرائعة للمخرج التونسي ناصر خمير في «طوق الحمامة المفقود».

ورغم ذلك لم ينل هذا الفيلم للأسف أية جائزة بمهرجان مراكش في حين أن تشجيع هذا الصنف الفيلمي يرقى بالذوق العام ويشحذ ذهنية الملتقى كما يغذي حبه للبحث والمعرفة.

صداقة الصمت

وداد بنموسى

كأنها في صمتها ... أميرة الكلام...
نجيب خداري

أنت

1
حتى أنتَ غفوتَ
على صدر الصمت
حتى أنت
غيبك
السُكون

2
النافذة المطلة
على صمتك
غادرها القمر....

3
كي يحلِّقَ الصمتُ
فيك

عليك
أن تكون
سماء الكلام

4
أبواب الصمت
أوصدها الغضب
ألأجل ذلك
قرَّرتَ
الصُّراخ...

5
ولا صمتَ يُطلُّ
مِن عَينيكَ
ولا صمتَ
يُريحُ الصَّباحَ
من عنادك

6
هل لزمتَ أرخبيل
الصمت ؟
آه...
كَمْ يحتاجُك الكلام !

7

ذاكرتك لا تُطيقُ صمتي
هو يخونُ
جساراتها...

8

تقفُ صامتاً
في شرفة
يأسي
تفتحُ أزرار قميصك
لتحضن تعبي

9

شكراً...
وصلني صمتكَ
ملفعاً بإزار العتاب...

10

يـــاه...
ما أقساك
حتًى في صمتك
تشبه ألمي...

11

تَسْتغيثُ بي
كأني صَمْتُكَ الأشهى

12

أقولُكَ صمتاً
أقولُكَ كلاماً
فأنتَ
كل حالات الهذيان

13

لا أتبيَّنُ صمتَ العُشبِ
من صمتك
أَحيانا...
تَرْقى
إلى حدُود البهاء..

14

سجِّلي صمتك
على سورة قلبهِ
ثم غيبي
هو يحبك صامتة...

15

جسرُ الصمت عبرته
واكْتَوَيْتُ
بماء الشكوك...
وعانقتك تحت ذات الجسر...

16

في اعتدال الصمت
رأيتُك
وبالغتُ في اختيارك
سماءً
وصحواً
وتركتُ باب الربيع
مشرعاً
لدوخة على سرير
الأفق...

17

هل عدتَ ؟...
كيف حالك ؟...
أمازال الصمتُ
آخر قرارتك !

18

غيمة شك...
ثم غيمة يقين
ودائما...
نفس الصمت
يداعبُ حنيني لك

أنت

1

باكراً رحلت...
تركت لِيَ الصمت
يعلمني حكمةَ
البكاء...

2

دعيني...
مللتُ الجراحَ «الهدارة»
سأستكينُ
لآخر صمت
في صبري

3

أسْأليني إن شئت
عنَ كل ما قلتُه في صمتي
من سلام...
اللحظات جسدُ
الذكرى
والذكرى
هبوب الأمل...

أنــا

1

مرّةً...
نام الصمت على سريري
في الصباح...
تحسستُ طفلة
ترقصُ في
خاطري...

2

من يؤاخيني
وهذا الصمت ؟
من يُحلّقُ بي
قصيدة صامتة... ؟

3

خارج الصمت
لا معنى !
داخل الصمت
لا سؤال !

4

أي كآبة يا صمت المدينة
أين أنزوي
صباحُ العناق ؟

5
أحرسُ الصَّمتَ
مثلما
يَحْرُسني الهواء

6
دهشة الصمت أرْقَى
حقيقة الصَّمت
أ...
بْ...
قَـ...
ى...!

7
مُشتعلةٌ بالصمت
كاشتعالي
بالحقيقية...

8
هسيسُ الصَّمتِ
يَخْترقُ
جسدي
ها أحتفل
بعزلة
مختلفة...

9
أحيانا يَحُطُّ الصمتُ
على قلبي
مثل نورس
أزرق

10
ولا من يُنظِّف الشَّوارع
من صمت القناديل
ولا من يفسح
الطريق
للهدير...

11
صامتا
يبلِّلُ كائنات الريح
وصامتاً... يغير وجهتُهُ
ذلك
الغيم
الحزين..

12
نسيتُ...
دفقُ الصمت
هو مَا أنقذ نبض
المساء...

13

كم يرفعني الصمت
يرفعني... ليسَّاقطَ لَغْوي...
لتليقَ بي الأعالي...

14

من صمتك...
ياسماء الوَهب
أقتبستُ
صمتَ هذي القصيدة...

15

النيازك أخوات
الصمت
الصباحاتُ
كذلك...

16

ياهذا الصمتُ
أشهد أنك أليفي
بعد العزلة... !

القصيدة

- 000001 -

ثرثارة هذه القصيدة...
أخْجَلَت الصمتَ...
ذاتَ شِعْرٍ...

كؤوس لاتشبه الهندسة

عزيز أزغاي

لاَ تَمُتْ كَثِيراً
هُنَاكَ أَمْرٌ مَا
يَسْتَحِقُّ أَرَقَ الْمَلاَئِكَةِ
حَاوِلِ الْجُرْعَةَ بِكُؤُوسٍ
لاَ تُشْبِهُ الْهَنْدَسَةَ .

كُلُّ بَيْتٍ لَهُ أَكْثَرُ مِنْ سَبَبٍ لِئَلاَّ يَسْقُطُ
الْجُدْرَانُ مَثَلاً تَعْرِفُ ذَلِكَ
رُبَّمَا لِهَذَا السَّبَبِ
هِيَ بِحَاجَةٍ إِلَى طِلاَءٍ
وَإِلَى صُوَرٍ أَكْثَرَ وَفَاءً لِلَّذِينَ مَاتُواْ
لاَ تَمُتْ كَثِيراً
يَلْزَمُكَ وَهْجٌ آخَرُ
لِتَلِيقَ بِخَطَإٍ فِي نَسِيجٍ

سَيَكُونُ الأمْرُ بَهِيجاً
لَوْ أنَّكَ وَضَعْتَ أصَابِعَكَ
فِي مكَان آخَرَ
عِوَضَ أنْ تَخْسِرَهَا كَامِلَةً
فِي كَمِينٍ.

الأمْرُ سِيّان :
جِئْتَ بَسِيطاً
أوْ رَمَتْ بِكَ الْقُرْحَةُ
فِي شَرَكِ الرّائحَةِ.
أنَا أيْضاً سَأفْعَلُ مِثْلَكَ
عَلَى سَبِيلِ الْجِنَاتِ
حِينَمَا تَعُودُ إلَيّ بِنَفْسِ التَّرَاتِيلِ
نفْسِ الدُّخّانِ
نفْسِ الأنْثَى
قَتْلاَنَا أنْفُسِهِمْ.
فقطْ
لاَ تَمُتْ كَثِيراً
ثمّةَ دائماً وَقْتٌ آخَرُ
لأرَقِ الْمَلاَئكَةِ.

ديوان الشمتة

المهدي الودغيري

شحال واعرة الشمتة   تحوّل الفرح ألم
تصيب القلب بسكتة   وتحَنْطهُ كيف الصنَّم

الشمتة تبدا ملاغة   وتكمل دباز وفراق
كلها طبايع وصباغة   تْقشَّر يزول الزّوَاق

الشمتة نار حامية   ياويل لَمْشَوَّط بلْظاها
ما يدرقها يْزار ولا خامية   مكشوفة، لاحدْ خْضَاها

الشمتة فوقت عسير   هَرج ومَرَج
تخلِّيك مكبّل أسيَر   كتْمنَّى غير الفَرَج

الشمتة ضرة عليلة   ما تْهَلّى فاولاد البُو
يمكن تطلبها قليلة   وحين تشدّ يغوك تعذّبو

الشمتة افعايلْ الجُبَنَاء   لا أخلاق لا سُلُوك
اللي ف فُمُّه غير : أنا، أنا   عَرْفُه مسالي مهلوك

الشمتة مرض خبيثْ   دواه يتَّلْقى بْلكشايف
مولاه ما يخرج من البيت   حتى يهزوه مكفّن باللفايف

الشمتة بغينا أو كرهنا   قاموس مفتوح عَ الحياتْ الدنيا
تيبقى كيف نعملوا حنَا   نَقْراو سْطوره... ولاً هيهاتْ

فالشمتة شامت ومشموت   واللي محرّكهم لوبي مخفي
معلق بين حيَاة ومَوت   بهَا تْراه يكوي ويْدَفّي

الشمتة كاغيط ملفوف   فقلبُه زريعة يابسة
تقشَّر وترمي للجُوف   كل حبَّة تسوى قابْسة

الشمتة عجينة خامرة   فالكصعة تعطيك الطّوع
ومن غيرها جفنة عامرة   خبر كازم ينصُّو مقطوع

الشمتة تسحر اللي ما يتّسحر   وتردُّه ساحر ولاّ مسحور
على ودّ الضّحية ما تّنحر   حتى تسبقها يد المنحور

الشمتة حمل ثقيل   ما يقدّ عليه غير نْبيه
نشوفو عاطيها للصقيل   عرفُو دوَّز لحسابُه ما يرضيه

الشمتة جبَّارة طاغية   تحكم بْلا عفَّة، بْلا شْوار
حاضرة موجودة ما لاغْية عند ياغية   وتمثل علينا شَلاّ ادْوارْ

الشمتة امتحان مغشوش   الداخل ليه ضامن السّقوط
يمكن راهن ع الفشوش   إيلاما عقْدُوه رْهوط

الشمتة ما تشافي ما تعالج   كغْرُوقْ شدق الْجمَل
توكالُه يردَّك هايج   طَول حياتك وانت تنغل

الشمتة جبَّادةْ الودنين   واخَّا تسمعها تردّك صْمَكْ
وايْلا كْتاب وطمْسَتْ العينين   غير نقولوا : الله يرحمك

الشمتة مگانَة مخرخشة   ما حدك تصلح وهي تخسر
أو مرايا بلظفار مخبشة   ما تعرفْ دَ بْنَادَم أوْ دَ النّسَر

الشمتة رْبيعة فسيِّد مهجور   القايْمينْ عليها هَلْ لمكان
حاروا واش يبنيوها ياجور   أو يخلّيوها كيف ما كان

الشمتة ضريبة العمر   ياويل اللي ما دبَّر الفلوس
شحال قدُّه يعوَّل ع القْمر   والقْمر يخلليه ديما مخصوص

الشمتة لسان مگروط   ينطق كلمة ويزگلها
الليف يعرضو حين يْزروط   والبا خلص والميم والها

الشمتة عشبة فمخ العاقل   تعشّش وتبيّض الأفراخ
ايْلا تَّرفع تْهزو القجاقل   وايلا شدّ الأرض يبارك للْمْخَاخ

الشمتة عذراء مقيوسة   فالدرب تدوز حشمانة
خايفة لا تْصاب بَعْنُوسة   وتصبح رايمة لخالتي منّانة

الشمتة هدّاوي بلا دربالة   داير راسُو حمق هبيل
شعكوكته تكوّح اكِ الزّبالة   وباقي يزاوگ فجنان السبيل

الشمتة حبّة زينة الحبُوب   قال الطبيب صالحة للبليع
وحيث البالع مرْضو الجيُوب   ظاهر عليه ما يشري ما يبيع

الشمتة فبلاد فليو والشيح   تزهر وتنمّي الجْدورا
الشمان اللي يطير مع الريح   واعي بالدنيا عقبة وحْدُورَا

الشمتة عزيزة على بنادم   يلقى فيها لذّة راحتْه
وحتى اللي ما فيه ما يتصادم   راه لشمتة تخْليه ساحتُه

الشمتة نمرة مقَيدّة   فيد اللّي ما يتعامل بأوراق
ومن راس كرداسة محْيدة   يبغي يلعب يتْصاب باجراق

الشمتة نار واش من نار   ايلا مشات گدات صعيب تحدّها
فالأول يبان ضوها كلفنار   وفالتالي تاكل غابة على قدّها

الشمتة كسوة بلا صداف   يكون في عون الخيّاطة
خلاوا مولاها يهزها ع لكتاف   حشمان يلبس حاجة مقناطة

الشمتة طير بلا ريش   مكزّزْ منتوف الحجبان
يجلب العطف كشي درويش   ويدّعي ديما غلبان

الشمتة ضحكة ملونة   سرّها أكبر من الأسرار
اللي عرفُه يرتاح ويتْهنَّا   واللي تجهلْه يشرب الأمرار
حدّها ياناس كلمة مكونة   في ثلث حروف تجلب الأنظار
الشين والميم والتّا محسنّة   هي الشمتة يا علْيمْ الأقدار

الشمتة گنازة بال عزّاية   والماشي فيها غير بزّز
لا ريحية لا حايك لا مرزاية   غير بكا ونواح وعيون تحنزز

الشمتة قدح يشرّب قبيلة   ويفوت شرابُه من تمّ لهيه
إيلا ما كفات القعدة والطبيلة   يكملوا حتى بالكلام السّفيه

الشمتة حريرة محمضة   ما تليق لفطور رمضان
شحال من صايم عينو مغمضة   ما يديها فقيش ولا عُضّان

الشمتة أرنب تجري فغابة   صعيب تْشَدْ وسط الحطب
واخّا الحطب غلّة وصابة   معمَّر لمكان بحال الشطب
قالوا نْفَعْ يامْسْ مُحال دابَا   حيت بنادم غير ما يتّعطب

الشمتة بريّق فوق المجمر يغلي   وريحة أتاي تعيّط من بعيد
الخوف من الرماد يْولّي يغلي   جعل الفاخر يتبدّل من جديد

الشمتة وصفها كيف تدري   واعطيها اللون اللي تشوفُو
المهم كُون إنسان دغري   ايلا بغيت الناس عليك يروفُوا

الشمتة نهار ما يشبهْ ليل   والشمتة ليل ما يشبه نهار
هذا ريّ اللي شعل ليّْل   وما نْتَظَر شمس حتى تظهر

الثابوت

المهدي الودغيري

دقَّة دقَّة . . حُتَّى للشُّقَّة
دَار السَّارُوتْ
تْحَلَلُّوا لَقْفُولاَ
سَبْ سَبُّوتْ
مَادَارتْ عَتْقَةَ
نُوبَة بَنُّوتْ
نُوبَة هَجُّولَة

دقَّة دقَّة . . حُتَّى للشُّقَّة
دُون كَيشُوت
بـ العَيْن الحَوْلاَ
فـ بْلاصَة الغُوتْ
لْصَقْ لَصْقَة
حَتَّى فَاتْ الغُوتْ
وطَابَتْ السْبُولاَ

دَقَّة دقَّة.. حُتَّى للشُّقَّة
كَشْرُوا البْهُوتْ
قْوَاوْ لَمْظُولاَ
مُولْ الزَّرْقَا
واليَدْ الطُّولَى
تَبْعُو صُوتْ
كيفْ الكُولاَ
جَابْ لُو حْبَلْ وبُونْتْ
وقُنْبلَة

دَقَّة دقَّة.. حُتَّى للشُّقَّة
تْخَنْقَوا القْنُوتْ
شْعْلاَتْ البُولاَ
بَانْ الكَتْكُوتْ
فْ پُوزاتْ ضَعْقَة
شَوْهَاتْ البْيُوتْ.. ولاَ حَوْلَ

دَقَّة دقَّة.. حُتَّى للشُّقَّة
حَضَّرُوا التَابُوتْ
لْهَاذْ اللُّولاَ
طْلَقْهَا شَهْقَة
بَدْمُوعْ الغُولَة
عَيْطَاتْ المُوتْ
كَمْلاَتْ الجُولَة
مَا بقَاتْ لَعْقَة
مَا بْقَاتْ بزُّولَة

ميت غدا

المهدي الودغيري

عليَّ مردوم تراب النْدا
عليَّ مردوم
أنا جثة تحت اللحدة
ينبت فوقها عشب ودوم
لولا الحجرة واللبدة
وشروط لوضو كْفاية
لولا الركعة والسجدة
والسورة والآية
ما نبرهن بَعْدَا
لعداي وشفايَ
بلِّي عَايْشْ غَدًا
وميّت اليوم
حينْت تراب النْدَا
عليَّ مَرْدُوم

غشت 01

وضعية النقد الأدبي في المغرب

مرحلة السبعينات نموذجا

عبد السلام الفيزازي

1 - تطور النقد الأدبي :

إن النقد باعتباره جزءا من الظاهرة الأدبية، أو من الظاهرة الاجتماعية العامة بمفهوم أشمل، لا مناص له من مواكبة التحول الذي طرأ على البنيات الاجتماعية، ومن التعبير عن التغيرات والصراعات التي عرفتها حركة الواقع المتجددة والتي انتهت بإفراز حصيلة إبداعية متباينة، شملت مختلف الأجناس الأدبية، من شعر، ورواية، وقصة، ومسرح...، فكان ذلك إرهاصا لظهور حركة نقدية سوف تقوى على مسايرة التجارب الجديدة وسبر مضامينها.

فهل هذا يعني أن الحركة النقدية الأدبية انطلقت انطلاقة عصامية، لم ترث مجدا ترتكز عليه، أم أن الإرث كان موجودا، فاستغنت عنه، وأحدثت معه ما يمكن تسميته «قطيعة» ؟.

الحقيقة أن النقد وجد من قبل - ولا يهمنا تحديد فترة ظهوره -، غير أنه كان يسير في اتجاه مخالف لما هو عليه الآن. وبعبارة أدق، كان لا يزال في مرحلة التقليد، ومرد ذلك إلى طبيعة الأعمال الأدبية من جهة، وارتكازه على الجانب الفني من جهة أخرى. وكيف ما كان الحال، فإن الممارسات الأدبية التي ظهرت منذ الثلاثينات، تعتبر محاولات نقدية، مهدت الطريق لحركة طلائعية ظهرت بالخصوص منذ متم الستينات، وتعتبر بحق، تحولا في تاريخ النظرية النقدية عندنا. وبعبارة أخرى، يمكن القول بأن التطور الذي حدث في النقد الأدبي

منذ تلك الفترة، يرجع في أساسه إلى تطور البنيات الاجتماعية والفكرية والسياسية، علاوة على تأثره بالتيارات الخارجية.

فهل هذا التطور يقصد به قدرة النقد المغربي على تخطي حدود النقد القديم الذي ظل مهتما بالأساليب الجزلة، والألفاظ الرصينة، والتمييز بين الأشعار من حيث الجودة والرداءة، أم أنه تطور في المضمون ؟

الواقع أن الشق الأول من السؤال، لا يمكن أن يخرج عن مططلح «التطور» لأن الشكل له دوره في التبليغ والتأثير، وبالتالي فإن المضمون، كما يقول الدكتور محمد السرغيني، نصل إليه من خلال الشكل(1).

أما الشق الثاني من السؤال، فهو أول ما يتبادر إلى الذهن، خصوصا وأن النقد الأدبي المعاصر ينظر إلى الإنتاج الأدبي من زاوية رئيسة، هي مدى قدرته على التعبير عن الواقع، وانعكاسه عليه بصراعاته وتناقضاته ؛ ومن ثم يحكم عليه بالتطور أو التحجر. وهناك مقياس آخر لابد من الإشارة إليه والمتمثل في الأدوات المستعملة للكشف والتعرية، ثم المفاهيم والرؤى التي ينطلق منها.

ARCHIVE

وعلى أي، لسنا بحاجة إلى شرح مصطلح «التطور» مادام همنا هو البحث في تطور الحركة النقدية نفسها، والتي تعتبر جوهر هذا العنصر.

أود أن أشير أولا إلى أن بداية التطور كانت منذ مستهل السبعينات حسب تحديد النقاد، وقد سماها نجيب العوفي «التأسيس والتأصيل»، ورأى أنها واهية الصلة بالمرحلتين السابقتين التقليدية والتجديدية «بسبب» الانقطاع وضعف التفاعل وانتفاء التطور التاريخي الذاتي(2).

وإن صح القول بضعف الصلة بين المراحل النقدية الأدبية، فإن ذلك يرجع إلى أسباب عدة، منها أن الوضعية النقدية الجديدة تقودها أقلام شابة، تفتحت على مناهج غربية مستحدثة، تطمح إلى جعل الشيء الأساسي من النقد هو

---

(1) محاضرات جامعية، سنة 1982-1983 (بتصرف).

(2) نجيب العوفي ، «الوضع النقدي العربي يعكس قلقا في الوعي العربي»، المحرر الثقافي، عدد 1980/12/7.

«مدى مساهمته، ومدى قدرته على بلورة الوعي، وعلى إضافة الجديد إلى حياتنا الفكرية وإلى حياتنا الأدبية»(3).

فهذه الطموحات الجديدة تسعى إلى اتخاذ النقد وسيلة لإبراز النص الأدبي على حقيقته، وإلى إعطاء الاعتبار للشكل في آن واحد. بمعنى هل هذا المضمون يعبر عن الواقع ويلتحم به من أجل التفاعل بطريقة جدلية، أم أنه يتناول موضوعات معزولة عما يعيشه المجتمع ؛ وبالتالي ما هي الوسيلة التي يعتمد عليها صاحب النص لمعانقة هذا الواقع، أهي فضفاضة تعتمد الأساليب المشوقة، أم هي لغة معبرة تهدف بدورها إلى التفجير ؟

إن نظرة النقد الأدبي المعاصر، أصبحت ترتكز على الواقع المعيش أكثر من المنظور النقدي السابق. وثمة سببا آخر، يتمثل في اختلاف طبيعة المرحلة السبعينية عن الفترات السابقة، من حيث مستوى الوعي الاجتماعي.

فاحتدام الصراعات السياسية والفكرية التي عرفتها المرحلة، لم يكن من شأنها أن تظهر من قبل، سيما في الخمسينات، حيث كان الشعب المغربي جردها من مطلبه السياسي (الاستقلال)، أي من صداع كان من شأنه أن يظهر وقت ذاك.

إذن فهذه الأسباب وغيرها، ليس من شك في أنها عملت على خلق انقطاع بين المراحل النقدية، وربما هو الأمر الذي جعل العديد من النقاد ينعتونها بالتشتت والضعف والتهميش في بدايتها. وقد تضاربت آراء كثيرة في الموضوع. فهذا نجيب العوفي يقول : «ومما يزيد الطين بلة، أن حقلنا النقدي منذ بداية نفحته إلى نهاية العقد السبعيني والجهود فيه غير منتظمة، وخاضعة للمزاج وهوى الخاطر، أي أن النقد لم يكن عبر تاريخنا الأدبي تقليدا ثابتا ومرعيا، ولم يدخل مؤسساتنا التعليمية ليترعرع ويتفتح... كما ظل مهمشا في طيات الجرائد والمجلات»(4) .

---

(3) إدريس الناقوري، «دفاعا عن المنهج الاجتماعي»، الثقافة الجديدة، عدد 6، 1978، ص 14.

(4) نجيب العوفي، «الوضع النقدي العربي يعكس قلقا في الوعي العربي»، المحرر الثقافي، عدد 1980/12/7.

وصحيح أن الممارسات النقدية، في بدايتها، كانت على تلك الوضعية، لأنها بداية تجريبية فلابد لها من التعثر والتشتت، خصوصا وأنها تلقت معارضة شديدة، أدت إلى انفجار صراع عنيف، لكن مع مرور الزمن وتطور التجربة، ستتمكن من الوقوف على قدميها واستبطان الانتاجات الأدبية. وفيما يخص تهميش النقد في الصحف والمجلات، فهي حقيقة لها ما يبررها في الواقع التاريخي والأدبي، فصعوبة النشر - كما صرح العديد من المثقفين - حتمت ذلك، كما أن الانتماءات السياسية، دفعت بالنقاد إلى نشر كتاباتهم في الجرائد التي يفضلون الكتابة فيها. فكان طبيعيا وبدافع القناعات الفطرية والسياسية أن يهمش النقد في الصحف. لكنه في الحقيقة ليس تهميشه وإنما هو في حاجة إلى التوثيق. أما مسألة التشتت، فإنها حالة ترجع لعدة أسباب، أهمها تشتت النقاد أنفسهم بين المناهج الغربية المستجدة، أثناء محاولتهم نقلها إلى التربة المغربية، وهذا ما فرض على النقد الأدبي عندنا أن يعيش «مرحلة التشتت والتجزئة، وإن حاول بعض رواده إظهار ألوان من سراب المهارات، تحمل القارئ على الاعتقاد بأنهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة، في حين أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوربية التي لا زالت تختلط لديهم»(5).

وإذا عدنا لنبحث في رأي نجيب العوفي حول عجز النقد عن الدخول إلى المؤسسات التعليمية، فتلك حالة عاشها النقد الأدبي، ولا زال يعرفها نسبيا إلى حد الآن، فبإلقاء نظرة علي مقررات السلك الأول من شعبة الأدب العربي لا نجد إلا نصوصا نقدية قديمة (جاهلية، إسلامية، أموية، عباسية) تتناول دراسة آراء ابن سلام وابن قتيبة والجاحظ وقدامة...، وهي نصوص لا تمت بصلة إلى واقعنا المعيش، وإلى ما يطلع عليه الطالب في المجلات والصحف، اللهم إذا استثنينا دراسة آراء بعض أقطاب الأدب العربي الحديث لبعض الأساتذة الذين يرنون إلى الحداثة العربية/ العربية، أو العربية/ الغربية... لكن هذا لا يعني حرمان النقد أو عجزه عن ولوج أبواب المدرجات. فهناك أساتذة جامعيون

---

(5) حسن المنيعي، «أزمة المنهج النقدي العربي (النقد العربي كنموذج)»، الثقافة الجديدة، عدد 1978/11/10، ص 67.

استطاعوا بفضل تفتحهم على التيارات الخارجية، واعتمادهم على أصناف المعرفة في دراستهم أن يفرضوا وجوده بطريقة أو بأخرى، ومن ذلك أقدم العديد من الطلبة على إنجاز بحوث في الأدب المغربي الحديث والمعاصر من شعر ونقد وقصة قصيرة ومسرح.

وبصفة عامة، رغم ما سجل على النقد الأدبي في بداية السبعينات من ضعف وتشتت، فإنه لم يمنع تطوره، ومواكبته للإنتاجيات الأدبية، وإنما هو ضعف وتشتت يؤكده التحول الذي طرأ على المجتمع، قبل أن يحدث في الممارسات النقدية. وإن الصعوبات والعراقيل التي واجهتها الحركة الأدبية الجديدة، هي في الأصل مثبطات عاشها المجتمع المغربي بما يرتطم فيه من صراعات وتناقضات، فكان طبيعيا أن يلتحم بها النقد ويعكسها بصدق وأمانة.

إنها حقيقة تاريخية واجتماعية أدت إلى إفراز حصيلة ثقافية زاخرة، متفاوتة في الكم والكيف، والتعميق والتسطيح، متباينة في الاختيارات والقناعات، وجدت فيها الممارسات النقدية المرتع الخصب للترعرع والتطور، تطور في الشكل والمحتوى. لكن السؤال المطروح، هل استطاع النقد في تطوره أن يستفيد من الصراعات الأدبية والاجتماعية، أم أنه انتكس من جديد في ما اصطلح على تسمية «أزمة أو مأزق» ؟

2 - الصراع النقدي :

لقد بينت سابقا كيف أن الثقافة انشطرت شطرين أو اتجاهين متعارضين، يعبران أساسا عن قناعات فكرية ونزعات سياسية متباينة، وأن الأدب باعتباره جزءا من الثقافة الوطنية، تأثر بنفس المناخ، وعاش ذات الظروف واستبطن حركة الواقع، وما يرتطم فيها من تناقضات، انتهت بتفجير الصراع بين الاتجاهات المتعارضة، تعالت صرخاته رافضة، مرة تتناول النص وأخرى تتطاول على النفس، وفي كلتا الحالتين، هو صراع معبر عن الواقع المعيش، منبعثة منه ومنعكس عليه.

وقد كان بإمكان المثقفين أن يتنازعوا فكريا دون مساس الجانب السياسي، لكن الخلاف الفكري أصبح مقنعا بالأسلوب السياسي، سيما وأن طبقة الكتاب المبدعين، يؤمنون باستحالة فصل الممارسات الإبداعية عن الواقع الاجتماعي والتاريخي.

فكان طبيعيا أن تدخل الحركة الأدبية حلبة الصراع، الذي هو في الأصل صراع طبقي، قبل أن يكون صراعا ثقافيا، إذ لا يمكن أن ينزل من السماء وإنما له ما يبرر وجوده في الساحة الوطنية، يعني أنه لا وجود للصراع بدون وجود الطبقات. فالقضية أولا وأخيرا قضية صراع.

وقد يتوهم مما تقدم، أن الجانب السياسي يعتبر اللبنة الأولى والأساسية لتكون الصراع. والحقيقة لا، لأن التراعات السياسية لا تقوى وحدها على إبرازه، فهي ليست سوى جزء من ذلك، لها دورها الفعال في الإذكاء، وإنما ذلك للإبداع الذي يعمل على الكشف والتعرية، ويمتلك القدرة على الدخول في الصراعات الاجتماعية.

ARCHIVE

وعلى كل، فإن ما يهمنا من هذا، هو الصراع النقدي الأدبي الذي عرفته الساحة الثقافية المغربية في النصف الأخير من العقد السبعيني والذي أسال المداد مدرارا، واستبد بصفحات الملاحق الثقافية للجرائد الوطنية. فما هي عوامل تفجيره ؟ وإلى إي حد استطاع أن يسير في إطار منهجي بناء ؟ وماذا استفاده النقد الأدبي من هذه الصراعات ؟

نشير في البداية إلى أن القول بظهور الصراعات في السبعينات تحديد غير مناسب، علي أساس، أنه لم يكن وليد العقد وإنما ترجع جذوره إلى أبعد من ذلك. غير أن الصراع الذي كان أكثر بروزا، هو المطالبة بالاستقلال لكن مع تفتح النقد الأدبي على التيارات الخارجية ومحاولة نقلها اتضح جليا أن الصراع إنما كان مؤجلا.

والمهم، مادمنا نتفق على أن الحركة الأدبية لم تعد قاصرة على الفن، بمعنى أنها لم تحصر هدفها الأسمى في الجانب الجمالي كما كانت سابقا إلى حد ما،

أصبحت تتجاوز هذا المنظور لتطرح قضايا ومشاكل المجتمع، فإن الحركة النقدية واكبت هذا التحول الذي شهده التيار الأدبي والتصقت بحركة الواقع المتجددة رغم ما واجهها من «عراقيل وصعوبات، بعضها ذو طبيعة موضوعية، يعترف بها النقد نفسه ويحاول تدليلها، وبعضها الآخر مفتعل ومدسوس»(6).

وكان لزاما على النقد الطلائعي أن يواجه تلك العراقيل ليعري آليات التناقضات ويكشف عنها، وهذه الصعوبات والعراقيل التي يشير إليها الوادنوني، ربما ستكون المحرك الأساسي لتفجير صراعات سياسية وثقافية حادة، ظهرت بوجه الخصوص في النصف الأخير من المرحلة السبعينية (الانتخابات البرلمانية 77) (ودراسة حسن الطريبق للشعر المغربي من خلال أربعة شعراء).

فالصعوبات الموضوعية ترجع، في غالب الظن، إلى التحول الذي حدث في البنيات الاجتماعية والحركة الأدبية باعتبارها جزءا منها، حيث أعلن النقد ثورة علنية ضد المنهج السائد الذي ظل يتحكم في الممارسات النقدية فترة طويلة، بتبنيه المناهج الغربية المستجدة (المنهج البنيوي - الشكلاني - البنيوية التكوينية...). وهذا يدل على مناهضة التيار الجديد لسابقه، مما سيجعل النقد يعيش مرحلة صراع عميق بين اتجاهين (الاتجاه السابق والاتجاه الجديد)، يشكلان صورة صراع عميق لواقع عام، تسير وفقه الثقافة المغربية كلها.

أما العراقيل الذاتية فلا شك أنها وليدة الاتجاهين، خصوصا وأن المفاهيم والاختيارات النقدية غدت انعكاسا للقناعات السياسية والإيديولوجية، ومما زاد في الطين بلة، صعوبة الطبع التي فرضت نشر الممارسات النقدية في الصحف الوطنية، وبذلك اتخذت مفاهيم سياسية أكثر منها أدبية بدليل أن كل تيار أصبح يهدف إلى تهجين الآخر والحط منه بطريقة أو بأخرى، فكانت النتيجة أن اختلطت الممارسات النقدية بالصراعات السياسية، فأصبحت تتحكم فيها النزاعات الذاتية، والانتماءات السياسية، مما جعل النقد يخضع لتذوق شخصي، ولإسهامات فردية تسيء لوظيفة النقد، وتجعل منه مجرد تطبيق

---

(6) البشير الوادنوني، «من أجل نقد منهجي متطور»، المحرر الثقافي، 26/12/1976.

فوضوي. ومن ذلك يمكن الإشارة إلى بعض الآراء التي دارت حول رواية «دفنا الماضي» لـعبد الكريم غلاب.

فـالبشير الوادنوني، يرى أن الرواية جزء من تفكير غلاب القائم على المرتكزات الغيبية والمثالية، وإنكاره فكرة الصراع، ينضاف إلى هذا أن تكفير غلاب نفسه، جزء من الإيديولوجية المسيطرة باعتباره بورجوازيا، فقد كتب الرواية لخدمة هذه الطبقة، يقول : «لقد كتب غلاب روايته اعتمادا على تجربته الشخصية، وعلى إيديولوجيته الطبقية، وهما عنصران أثبتا قصورهما في مجال الإبداع الفني، عند كثير من الكتاب البورجوازيين الذين لا يتوفرون على موهبة أصلية ومراس طويل. ثم إن غلاب حبس نفسه في إطار التاريخ الماضي، ولم يستطع التخلص من قبضته. وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتحليل»(7).

والملاحظة نفسها أدلى بها إديس الناقوري حين ذهب إلى القول بأن «مضمون الرواية يؤكد فعلا أنها كتبت لتحقيق عدة أهداف»(8). في حين أن غلاب نفى كل هذا، وأنكر على من استعملوا كلمة بورجوازية ما داموا لم يستوعبوا معناها الإيديولوجي، وقال : «الرواية (دفنا الماضي) لم تستهدف تصوير طبقة معينة، وإنما صورت الإنسان المغربي الذي تحرك على مسرح الأحداث في الفترة التي كتبت عنه الرواية. وهذا الإنسان كما هو سواء شعر القارئ أو الناقد، بأنه بورجوازي أو غير بورجوازي. والصدق في الأداء الأدبي يدفع بالكاتب ألا يزيف الإنسان الذي يتحدث عنه»(9).

وهكذا كان من المتوقع أن يتقنع االنقد الأدبي بالأسلوب السياسي، وتختلط الأحكام النقدية بالقناعات السياسية ومصطلحاتها (أيديولوجية - بورجوازية - طبقة كادحة - استغلال...)، لأنه (النقد) مرحلة تابعة للنصوص الأدبية التي التحمت بالواقع، وعملت على تعريته ومحاورته، لم يجد بدا من الدخول في معترك الحياة اليومية.

---

(7) البشير الوادنوني، «الاستلاب الأيديولوجي في الرواية المغربية»، المحرر الثقافي، عدد 1975/4/13.

(8) إدريس الناقوري، «المصطلح المشترك»، ط 3، دار النشر المغربية، ص 15.

(9) عبد الكريم غلاب، «واقعية المضمون النضالي»، العلم الثقافي، عدد 1983/3/5.

أما إديس الناقوري، فلم يقف عند القول بانحراف المسار النقدي في صراعاته، بل كشف عن نقطة الخطورة التي ينطوي عليها، ونبه إلى أن بعض النقاد يتعمدون استعمال مصطلحات ومفاهيم نقدية متعارضة مع انتمائاتهم، قصد التضليل، ومحاولة الظهور بغير الوجه الحقيقي. وفي نفس الوقت، رأى أن حسم هذه الخطورة أمر موكول للقراء الذين يستطيعون فضح ذلك من خلال مقارنة بين قناعات الكاتب السياسية والفكرية وبينما ينشره»(10).

وإذا ما اتفقنا مع الناقوري على ما ذهب إليه، وتذكرنا الأمانة المطلوبة في العمل النقدي، فإننا نخلص إلى نتيجة، هي أن هذه المحاولات، ليست من شأنها أن تجعل الصراع النقدي ينتهي بإبداع جديد فكري وأدبي، وإنما تهدف أساسا إلى تشويه النقد قبل تشويه التيار المناقض، باعتبار أن وجود تيارات متعارضة داخل الثقافة الوطنية، تنبئ بتفاعلها وإعفاء الحركة الأدبية، إذا ما سارت في إطارها الحقيقي والبناء. وما استفاده الأدب العربي من صراعات ؛ وما نقائض جرير والفرزدق إلا دليل على ذلك.

إذن من خلال ما تقدم يبدو أن الصراع النقدي وباقي الصراعات الثقافية، لم يقتصر على الجانب الأدبي، وإنما عبر عن مواقف ودوافع وقيم نقدية وانتماءات سياسية وأيديولوجية. لذلك كان من «الطبيعي جدا أن ينحو الصراع النقدي عندنا هذا المنحى، لأن الممارسة الثقافية أضحت تتحرك أكثر من أي وقت مضى فوق سطح اجتماعي تاريخي ساخن، يمور بالتناقض والإشكال»(11).

فهذه الأسباب وغيرها أثرت إلى حد بعيد في الممارسات النقدية، لذلك تعددت اتجاهاتها بتعدد قناعات وانتماءات الكتاب والمبدعين. ومن ثم كان لزاما عليها أن تلج باب الميدان الأدبي والسياسي في آن. خصوصا أنها تواكب انتاجات أدبية، تنصب على الواقع المعيش بالدرجة الأولى، لتظهره على وجهه الحقيقي، وتعكس آليات تناقضاته، لذلك فالصراع العميق الذي اجتازه النقد الأدبي في السبعينات لا يمكن اعتباره بأي حال صراعا أو خلافا ثقافيا وكفى،

---

(10) إدريس الناقوري، «دفاعا عن المنهج الاجتماعي»، الثقافة الجديدة، عدد 1978/6، ص 15.

(11) نجيب العوفي، «درجة الوعي في الكتابة»، مطبعة دار النشر المغربية، ص 17.

وإنما هو في الحقيقة «خلاف ثقافي ملتحم باللحظة التاريخية وليس خلافا ثقافيا خارج التاريخ»[12]. فكان خضوعه أو استجابته للتيارات السياسية أن فجر صراعا عنيفا. والذي يهمنا من هذا كله هو الصراع النقدي الأدبي. فهل اتساع دائرة الصراع بهذه الصورة كان من شأنه أن يساهم في تطوير الحركة النقدية، وخدمة النصوص الأدبية بصدق وأمانة، أم أنه ظل صرخة في واد، أم أن مخفضاته، فترت نسبيا بإفراز حصيلة من الأحكام الارتجالية والذاتية، أدت إلى تعويق مسيرته، وحالت دون تمثله لمناهج رصينة وجادة لها مقاييسها وقواعدها ؟ إنما يستشفه المطلع على المقالات المتصارعة، وغلبة الطابع الذاتي والأحكام الارتجالية.

فمحمد زفزاف يقول : «إن حركة النقد عندنا ما تزال تنمو، وعليها وحدها يجب أن تكون الحراسة مشددة، إني ألاحظ أن كل ما يكتب مثلا من عمل مغربي حتى ولو كان ضعيفا، ينشر إثارة جدل، ولكنه في نهاية الأمر لا يثير سوى مهاترة، إن نشر تلك المحاولات النقدية الضعيفة لا تخدم الأدب المغربي، بقدر ما تقف عرقلة في وجه تطوره، لذلك وجب التشديد في نشر تلك المحاولات»[13].

ARCHIVE

فظاهر كلام الناقد، أن الجدال النقدي الذي عرفته الساحة الأدبية عندنا نتائجه عكسية، لأن أي جدال في رأيه يعتبر مهاترة لا غير. وأكثر من هذا، فصاحب النص اتهم النقاد الشباب بضعف التكوين، واقتناعهم بقراءة كتب محددة علاوة على استعمالهم مفاهيم ومصطلحات لم يتمكنوا من هضمها بعد.

ومن المحتمل أن تكون خطورة هذا الموقف الذي آل إليه النقد الأدبي في نظره، هي التي دفعته إلى المطالبة بتشديد الرقابة على ما ينشر من آراء نقدية، غير أن اتهام النقاد الشباب بالعفوية، والانطلاق من المصطلحات العامة والفضفاضة أقلقت نقادا آخرين، فراحوا يحتجون على صاحب النص،

---

[12] نفس المصدر والصفحة.

[13] محمد زفزاف : «من أجل نقد أدبي صحيح»، المحرر الثقافي، عدد 1975/3/9.

ويطالبونه بالإتيان بنصوص تبين فوضوية الرأي وسطحيته وتميز الصواب من الخطأ، فهذا مصطفى صويلح ينكر على زفزاف ما ذهب إلى قوله، ويعتبر أحكامه ذاتية لا تستند إلى دليل، فيقول : «فقط هو – زفزاف – لاحظ أن كتابات نقادنا الشباب غامضة وتنطلق من مفاهيم دخيلة»(14).

أما نجيب العوفي، فهو بدوره يأسف على صدور حكم من هذا القبيل، عن أحد أقطاب الثقافة المغربية، يدعي لنفسه الريادة الثقافية، ينشد بالتحديد خصوصا في ظروف خاصة تعيشها وضعيتنا الثقافية، ولم يفصح عنها، يقول : «هي نتيجة قاسية ومؤسفة، لا أدري كيف طاوعت الأخ زفزاف نفسه على الجهر في وضعية ثقافية ملغومة ومحاصرة نعيشها»(15).

أما عن المسألة تجاوز نقد النص إلى النفس، والتطاول على شخصية ـ الغير ـ فهي ظاهرة نلمسها في النصوص المنشورة بالملاحق الثقافية، ومرد ذلك إلي غلبة الطابع الذاتي، وإدخال النّزاعات السياسية في الصراعات النقدية الأدبية. فكانت النتيجة أن تلبس السجال النقدي بلباس سياسي. ومن ذلك يمكن الإشارة إلى نص نجيب العوفي الذي عبر بوضوع عن خروج النقد إلي صاحب النص بدل تناول رأيه بالتحليل والنقد، يقول : «يمكن أن نفهم سر هذا – الدلع – الذي يحظى به الطريق من طرف صحيفة العلم. وسر هذه الصولات والجولات التي يثير غبارها فوق صفحاتها، وطبيعة الدور الذي يضطلع به تحت قبة التعادلية... إنه نموذج صالح لتلميع حذاء الحزب ورتق فتوقه، والقيام بدور الخديم المخلص للأعتاب الاستقلالية»(16).

والمهم من هذا كله، هو القول بامتزاج الأحكام النقدية الأدبية بالقناعات السياسية، وهذا ليس بعيب، بحجة أن النقد فرد من المجتمع، يعيش واقعه بصراعاته وتناقضاته، وبحكم انتمائه للنخبة المثقفة/ يكون لزاما عليه أن يلج بابه متسلحا بسلاح الصدق والأمانة لاثبات صحة ما يطرحه من آراء نقدية. ذلك أن النقد كما يقول البشير الوادنوني، نقلا عن سارتر : «لكي يكون

---

(14) مصطفى صويلح، «حول مقالة محمد زفزاف»، المحرر الثقافي، عدد 1975/1/24.

(15) نجيب العوفي، «تجربتنا النقدية بين المصادرة والتشجيع»، المحرر الثقافي، عدد 1975/4/1.

(16) .... «حاشية عن المسألة النقدية»، المحرر الثقافي، عدد 1979/12/28.

صحيحا بمعنى أن يكون له مبرر وجود، عليه أن يكون متحيزا متحمسا وسياسيا، أي عليه أن ينطلق من وجهة نظر شخصية، ولكنها وجهة نظر تفتح أكثر ما يمكن من آفاق»(17).

وليس معنى هذا كله، أن الصراع أعطى نتائج عكسية عرقلت مسيرتنا الأدبية، فهو رغم ما سقط فيه من المزالق، يعتبر أولا وأخيرا تحركا إيجابيا شهدته ثقافتنا الوطنية/ يدل فيما يدل على تصاعد الوعي الجماهيري، وطموح الحركة الأدبية للبحث عن هويتها الحقيقية، ثم فرض نفسها على السطح الاجتماعي الساخن، باعتبارها الابن الشرعي للواقع المغربي، لكن هذا الطموح اصطدم في نظر البعض بأزمة نتيجة الإنبهار والازدراء الذاتين، إلى درجة «اعتبار الآخرين، الجسم والصوت، واعتبارنا نحن الذنب والصدى»(18)، واعتبرت في نظر البعض الآخر أزمة مفتعلة، تعالت صرخاتها في أجواء المجلات والجرائد الوطنية لتصفية الحساب مع الرافد الجديد الذي أصبح يهدد وجودهم.

أزمة النقد الأدبي في المغرب : المرحلة السبعينية نموذجا..

إن المشروع النقدي الجديد الذي أخذ يشق طريقه الشاقة عصاميا ليؤسس شخصيته المتميزة، ويتفاعل مع التحول الطارئ على البنيات الاجتماعية في العقل السبعيني، جاء تجاوزا للمناهج السائدة. فكان لزاما عليه أن يواجه صعوبات وعراقيل موضوعية وذاتية، ويتلقى طعنات تناوشه ويتحداها، ويدخل حلبة الصراع الاجتماعي والثقافي، الذي كان سببا في بعث ما اصطلح عليه «أزمة» أو جاءت نتيجة لتلك الصراعات، فتداولت حديثها المجلات والصحف بشكل مفرط لأسباب متشابكة، وعللها المهتمون بتعليلات شتى، فاختلفت مواقفهم منها باختلاف انتماءآتهم وقناعتهم، حتى خيل أنها ورطة انتكست فيها الحركة الطلائعية يستحيل الخروج منها. فما هي أسبابها وحقيقتها، وما موقف النقاد منها ؟

---

(17) البشير الوادنوني، «من أجل نقد منهجي متطور»، المحرر الثقافي 1976/12/26.

(18)بنسامل حميش، «ملاحظات حول مزق النص النقدي»، المحرر الثقافي، عدد 1980/7/6.

إن إشكالية الأزمة النقدية التي نالت اهتماما بالغا من لدن النقاد، وشغلت صفحات الجرائد (المحرر - العلم) فترة طويلة، لها ما يبررها في واقعنا السوسيو-ثقافي. ذلك أن جدة التجربة التي جعلت هدفها الالتحام بالواقع وما يزخر به من صراعات وتناقضات، كان لها دورها الفعال في إذكاء الأزمة وتوسيع رقعة الحديث عنها. فكان بدهيا أن تندلع ضجتها في الأوساط الثقافية وتحملها أكثر ما تطيق، خصوصا وأنها وجدت فرصتها المواتية للطعن والقدح، فبالغت في وصفها، وأكثرت في تعليلاتها إلى أن أخرجتها من مدلولها الحقيقي، وبذلك «أسيء استعمالها بدوافع ولأغراض ذاتية بحثة، وحرفت عن دلالاتها الحقة، ولم تضبط وتحدد على نحو يقطع دابر الالتباس والفوضى»(19) .

فبدل أن تتناول المشكل في عمقه، وفي علاقاتها بالانتاجات التي أصبحت في حاجة للاستهلاك وتبحث عن الحل الصحيح، عمدت إلى التساؤلات المتخاذلة، ورفض كل ما هو معارض لاتجاهها، وبهذا الشكل غدت الأزمة أزمة صراع بين تيارين سياسيين، أشاعها حديثها لأسباب أو أخرى، كل منها يحمل مسؤوليتها للآخر، وسيتضح هذا بعد عرض آراء بعض النقاد في الموضوع.

فـنجيب العوفي عللها تعليلا طبقيا، ورأى أنها «أزمة ذاتية وأحادية، أزمة الذات مع نفسها نتيجة لأزمتها مع الواقع الذي يتخطاها ويتجاوزها»(20).

حمل مسؤوليتها لمن سماهم «أنصار المنهج الوصفي» وخص بالذكر حسن الطريبق وعبد العلي الودغيري وغيرهما ممن عملوا على اختلاقها.

وفي كلام العوفي دليل قاطع على أن الأزمة صراع نقدي، اختلقت كرد فعل ضد التيار الجديد الذي أصبح يحدد وجودها، ويشهر بتنديدها وعدم صلاحيتها، على اعتبار أن المنهج الوصفي يحصر هدفه في فصل المبدع عن واقعه وإبعاده عن مشاكل مجتمعه، لكي لا يكشف التناقضات ويعري جذورها. ومن هنا اعتبرها العوفي أزمة ذاتية يتخبط فيها الطريبق والودغيري ومن نهج نهجهما. ونفس التعليل يقدمه طاهر كنوني الذي رفع يده معارضا

---

(19) نجيب العوفي، «المنهج الجدلي»، الثقافة الجديدة، عدد 9، 1976/12/26.

(20) نجيب العوفي، «درجة الوعي في الكتابة»، مطبعة دار النشر المغربية، ص 419.

فكرة وجود أزمة يعيشها النقد المغربي، وإنما هي بلبلة أشاعها أشخاص معينون، لما لم يجدوا من يستجيب لمطالبهم، فروجوا لها بغية كسب نقاد «يمسحون لهم ظهور كتاباتهم وأشعارهم كما يمسح لهم أبناء الطبقة الكادحة ظهور سياراتهم وأحذيتهم، فكل كاتب منهم يحب أن يجد إلى جانبه عددا من النقاد يستغلهم في حياته الفنية، كما يستغل الطبقة الكادحة في حياته الخاصة»(21).

أما إدريس الناقوري فلم يتفق على مصطلح «أزمة» وإنما يراها صراعا اجتماعيا يعكس تطورا في الوعي الجماهيري، فيقول : «اعتقد شخصيا أن الصراع حول النقد في الأدب المغربي - أو ما اصطلح البعض على تسميته بأزمة النقد - لا يمت بصلة إلى الأزمة، وإنما تعبر عن وعي تطور حقيقي في الفكر المغربي وفي الأدب المغربي»(22).

وهكذا فالآراء السابقة تجمع كلها على إشاعة الحديث عن الأزمة النقدية ليست من ذلك في شيء، وإنما هي أولا وأخيرا أزمة صراع سياسي وطبقي، لا يمكن حلها بإعادة النظر في المناهج المتبناة أو بدراسة معمقة للمشاكل الكبرى، لأن ذلك لا يزيد المشكلة إلا تأزما واستفحالا ؛ فالأزمة أزمة مجتمع، وعلاجها مرهون بعلاج المشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ومن الذين أدلوا برأيهم في الموضوع، وتناولوا دراسة المشكل من جانب آخر، هناك إبراهيم الخطيب الذي حلل الأزمة تحليلا بعيدا عن أي تأثير سياسي أو ذاتي، حيث أعاد النظر في هؤلاء وأولئك، قبل أن يبحث في أسبابها وحقيقتها. فتبين له أن علتها ترجع إلى مصدرين أساسين : التكوين الأكاديمي المضطرب الذي يتلقاه النقاد في الجامعات. وهيمنة التراث عليهم، فضلا عن أزمة الطبع التي اضطرتهم إلى نشر كتاباتهم في جرائد وطنية عملت على إذكاء الأزمة وتعميقها، كانت حصيلة ما استفاده النقد من دراسة هؤلاء - نتيجة تأثرهم بالتراث، واعتبار النقد المشرقي نموذجا مثاليا - أن استبدلت المفاهيم السوسيو-لوجية بمفاهيم سياسية محددة، وتوظيف مصطلحات

---

(19) نجيب العوفي، «المنهج الجدلي»، الثقافة الجديدة، عدد 9، 1976/12/26.

(20) نجيب العوفي، «درجة الوعي في الكتابة»، مطبعة دار النشر المغربية، ص 419.

جديدة في النقد، كالصراع الطبقي والبرجوازية الصغيرة... وبذلك ظهرت ثنائيتان في حقلنا النقدي «بحث نقدي، ومقالة نقدية»، وأخلص إلى القول :«هذه الوضعية بكل هذه العناصر هي ما يمكن أن نسميه (بصفة شخصية) مأزقا، لماذا ؟ لأن النقد الأدبي عندنا لم يحدد موضوعه بعد»(23).

وليس بعيدا أن تكون الأزمة ناتجا عما أشار إليه إبراهيم الخطيب، خصوصا إذا تذكرنا أن المناهج النقدية الأدبية الحديثة عندنا لا تزال لم تطرح بعد للدراسة بشكل واضح على المستوى الجامعي، إلا فيما يقوم به بعض الأساتذة ذوي الاطلاع الواسع على التيارات النقدية الحديثة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن البضاعة المتناولة تراثية بالدرجة الأولى، لا تمت بصلة لواقعنا المعيش. ولعلها الحقيقة التي حدت بالنقاد الشباب إلي إعادة النظر في وضعنا النقدي والثقافي عامة ومحاولة تأصيله، وإعطائه نفسا جديدا من شأنه أن يجعله أقدر على مواكبة النصوص الأدبية وتوجيهها الوجهة المعبرة عن الحياة اليومية في حركاتها وسكناتها، ورفضت كل إنتاج لا يرتبط بالواقع المعيش، وبذلك أحدثت القطيعة مع المناهج التي تهتم أكثر بالجانب الفني. فكان طبيعيا أن يدافع كل اتجاه عن نفسه بكل ما يملكه من معدات ووسائل تعكس بشكل ظاهر موقفه ومنظوره الذاتي للثقافة والمجتمع، وينادي بتأزم التيار المعارض. ومن ثم أصبحت الأزمة، علاوة على كونها أزمة صراع سياسي وثقافي، أزمة صراع بين القديم والجديد، فكثر ترديد عبارات بعينها في الطروحات التي تمدنا بها الملاحق الثقافية والمجلات الوطنية (العجز عن رصد البنيات العميقة للنص الأدبي – عدم القدرة على استيعاب شروط المرحلة – ترديد مفاهيم نقدية مستهلكة...).

فأزمة النقد بهذا التعبير كما يقول سعيد يقطين : «أزمة حداثة والنقد أزمة عجز عن استكناه التجارب الإبداعية التي تنمو وتتطور بسرعة، بالاكتفاء بالتجارب المحنطة النقدية... وفي ضوء هذه الرؤية يمكن أن نعترف بوجود عمل نقدي متخلف نظريا عن ممارسة عملياته التحليلية»(24).

---

(23) إبراهيم الخطيب، «حول أزمة المنهج في النقد الأدبي المغربي»، المحرر الثقافي، ع 1978/12/24.
(24) سعيد يقطين، «في المسألة النقدية»، المحرر الثقافي، ع 1977/6/19.

فهذه الدوافع والأغراض التي ذكرها، عملت إلى حد بعيد على ذيوع أزمة النقد، وتشويه مفهومها الحقيقي لأسباب مختلفة، فذهب ضحيتها العديد من النقاد الشباب الذين لازالوا يطوقون باب الميدان النقدي، لما تلقوه من طعنات، فكانت النتيجة أن انصرفوا عن ساحة الكتابة يائسين، لما لم يطيقوا صبرا إزاء الهجمات التي تشنتها عليهم هذه الجريدة أو تلك. إنها حملات كبلت طموحهم، وحالت دون تحقيق ما كانوا يصبون إليه، «فهجروا الميدان نهائيا، لقد كانوا ينتظرون الورود، فإذا بأنوفهم تمرغ في الشوك، والذين فعلوا ذلك فعلوه إما عن علم أو جهل، وكلاهما محتملان»(25).

فبدل أن تشجع هذه الأقلام الشابة على مواصلة عملها الفني والطموح، وتنقد انتقادا بناء ينير أمامها سبيل الثقافة الوطنية عفر وجهها ذوو القربى الذين كانت تنتظر مساعدتهم، وترى فيهم النموذج المقتدى، والمؤنس الأمين في شق طريقها الذي لازال وعرا، فعادت إلى مخبئها من جديد، وهي تردد قول الشاعر :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة   على المرء من وقع الحسام المهند

والواقع أن هذا الموقف الذي آلت إليه مناقشة إشكالية الأزمة النقدية موقف مؤسف، يهدف إلى تعميقها أكثر مما يتوخى علاجها وطرح البديل.

لقد كان على الذين قادوا السفينة أن يستبعدوا في الطرح كل تحزب وتعصب، ويندّدوا بكل ما هو جامد متحجر، وأن يناقشوا كل إنتاج إبداعي كيفما كان نوعه رجعيا أم تقدميا ثوريا. وبالاحتكام إلى المناهج العلمية الرصينة بتبين الغث من السمين، والضال من الهادف والموجه... ويتحدثوا عن أنواع النقد داخل الحركة الأدبية عوض الاقتصار على التنويه والترويج لجانب واحد، وإهمال الآخر أو تهجينه.

فصحيح أن النقد الأدبي عندنا لازال يكتنفه الغموض والاضطراب بحكم افتقاره لمناهج مستمدة من صميم الواقع المغربي، واعتماده على مناهج أجنبية، لكن هذا ليس بعيب، فالمسألة تبقى مسألة حسن اختيار ما هو أصلح للتطبيق

---

(25) محمد زفزاف، «من أجل نقد أدبي صحيح»، المحرر الثقافي، عدد 1975/3/9.

على الواقع الذي يستضيفه، باعتبار أن الثقافة لا وطن لها. وبالتالي فهي مرحلة وقتية قطعتها حتى الثقافات التي نتشرب نحن اليوم من منابعها. أما أن نذهب مذهب النقض وحب الذات وتهجين كل ما هو مخالف لقناعاتنا وانتماءاتنا، ونحمل مسؤولية الأزمة لهذا الجانب أو ذاك، فإن هذا المنحى يدل بالتأكيد على المبالغة والاندفاع والشطط. أزمة النقد في الحقيقة والواقع، أزمة بنيات اجتماعية ككل، وحلها «مشروط بحل المسألة الثقافية في المغرب، ولكن حل المسألة الثقافية مشروط أيضا بحل المسألة السياسية والاقتصادية والاجتماعية»(26).

---

(26) آفاق مغربية، ع 4/1969. ص 81. «ندوة الشعر».

الروائي الألماني غونتر غراس

(رواية النقد الذاتي)

عبد الرحيم حزل(*)

تقديـــم :

أثارت رواية غونتر غراس الأخيرة «قصة كاملة» جدلا واسعا في ألمانيا، بسبب تناول كاتبها فيها موضوع إعادة توحيد الألمانيتين الشرقية والغربية تناولا ناقدا. ولقد بلغ العداء من مجلة «ديغْ شپيغْل» للكاتب وطرحه في هذه الرواية أن جاءت في غلاف أحد أعدادها الأخيرة بصورة لمارسيل رانشيرانكي الملقب بـ «بَابَا النقد الألماني»، يمزق فيها رواية غراس هذه، التي لم يتورع عن نعتها بـ «الفاشلة فشلا ذريعاً»، واتِّهام صاحبها بأنه «أدار ظهره، مرة أخرى، لألمانيا».

غونتر غراس أكبر روائيي ألمانيا في العصر الحديث. ولد في عام 1927. وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، درس فن الرسم والنحت. وعاش في باريس بين أعوام 1956 و1960 . حيث كتب روايته الشهيرة «البطل» (1959)، وهي الرواية التي تم إخراجها للسينما المخرج الألماني فولكر شلوندروف، في عام 1979. وقد تُرجمت هذه الرواية إلى إحدى عشرة لغة، مما حاز معه صاحبها شهرة طارت بَاسمه في كل الآفاق. ويعتبر غراس من محركي تيار 1947، رفقة الروائي هايْنْريش بولْ، والشاعرة أنْغبورْ باخْمانْ، والشاعر ييترْهانْدْكي. وقد لعبت هذه المجموعة دورا رئيسيا في نهضة الأدب الألماني الحديث. كما حاز غراس نجاحا كبيرا بروايته «لوتيربو» الصادرة في عام 1970. وغراس، فضلا عن كونه روائيا وقاصا، هو أيضا شاعر ورسام وموسيقي.

(*) أقوال غونتر غراس مأخوذة من حوار له مع مجلة «لير» الفرنسية، العدد 259، ومن دراسة لروايته جاءت في مجلة «ماغازين ليتيرير»، العدد 430.

وكأننا بهذا الروائي أراد أن يختم مشواره (وهو البالغ إحدى وسبعين سنة)، في مُتمٍّ هذا القرن، بإطلاق روايته الجديدة «قصة كاملة» التي عدها ناشرها «روايةَ القرن»، بدون منازع ! كما لم يستبعد أن يحوز صاحبها على جائزة نوبل عنها !

وإنها لقصة كاملة، حقا، كما يترجمها عنوانها ! فقد جاءت هذه الرواية في ثمانمائة صفحة، واتسعت لتقليب موضوع متشابك الخيوط ومترامي الأطراف، ألا وهو وحدة ألمانيا، من جميع جوانبه، وبكل دقائقه وخلفياته الذاتية والموضوعية، التاريخية والآنية، إلخ. وهو الموضوع الذي شغل العالم، منذ بدأ مشروعا جنينيا، وازداد انشغاله به بعد أن تحقق، وصار له من النتائج ما لم يكن يدور في الحسبان.

وكما أسلفنا القول، فقد تعرضت رواية غراس الأخيرة لموجة عداء تجندت لها وسائل الإعلام الرسمية في ألمانيا، بتأييد من الطبقة الحاكمة. ولعل ذلك كله قد كان نصيب كبير في النجاح والإقبال اللذين حظيت بهما هذه الرواية، ولاسيما لدى القراء والنقاد في ما يعرف، من قبل، بألمانيا الشرقية.

ولقد أدى غونتر غراس بحوارات كثيرة لعدة صحف ومجلات ألمانية وأجنبية (ولاسيما الفرنسية منها)، يفسر فيها دوافع هذا العداء الذي قوبلت به روايته.

فهو يرى أن هذه الموجة من العداء التي أثيرت حول روايته «قصة كاملة» لم يكن لها سوى هدف واحد : التخلص من هذه الرواية ! فقد كان النقاد الكاتبون في بعض الصحف والمجلات يبعثهم على ما كتبوا عن هذه الرواية من مقالات تهجمية غرض واحد، حتى قبل أن ترى هذه الرواية النور : أن يسفِّهوا آراء غراس في مسألة إعادة توحيد ألمانيا.

ويرى غراس أن هولاء قد أعماهم هذا الموقف المسبق عن الرواية، فاقتصروا منها على بعض الجمل، أجهدوا أنفسهم في البحث عنها، وانتزعوها من سياقها، وأولوها بما يخدم أغراضهم. ولذلك لم يجْرِ، ضمن هذه الشروط، أي نقاش بنَّاء وهادف يكون الإمساك فيه بجوهر الروايةَ.

ولكن إذا كانت هذه الرواية قد أثارت موجة احتجاج عارمة عليها بين عموم قراء ما كان يُعرَف بألمانيا الغربية، بفعل ما انطوت عليه من نقد جارح، وما استهدفها من غضب الطبقة السياسية الحاكمة، فإن كل ذلك لم يحل دون تحقيقها نجاحا باهرا عند القراء والنقاد في الجزء الشرقي من ألمانيا، وفي فرنسا، بعد صدور ترجمتها الفرنسية في العام المنصرم.

ويعزو غراس نجاح روايته لدى القراء في ما كان يعرف بألمانيا الشرقية إلى المنظور المختلف في التعامل مع ما جاء فيها. لكننا نعزو هذا النجاح، كذلك، وأساسا، إلى ما ساق غراس في روايته من مظاهر الانحلال والفساد والظلم الذي أنزلته ألمانيا الغربية بألمانيا الشرقية، بما يعني وقوف في صف المواطنين الشرقيين.

فمما ذكرنا يتضح أن موضوع الرواية العام هو توجيه النقد إلى قضية الوحدة الألمانية، أو ما يسميه غراس بـ «ألمانيا الكبرى».

ولقد تناولت رواية «قصة كاملة» هذا الموضوع تناولا ناقدا، تجسد فيه الفكر السياسي لمؤلفها. أو إذا كان غراس يعارض الوحدة الألمانية، فلأنها لم تجلب، في نظره، تاريخيا، سوى الويلات والكوارث، كما تشهد على ذلك التجربتان الألمانيتان اللتان أنجزَتا في هذا السبيل ؛ أي تجربة الرايخ الثاني في زمن بيسمارك والرايخ الثالث على عهد هتلر. وهما تجربتان تجلى فيهما طغيان السلطة السياسية للحكام، الذين لم يعتبروا، في بناء الوحدة الألمانية إرادة الشعب، بل احتكموا فيها إلى تطلعاتهم السياسية والسلطوية !

ولقد صرح المؤلف لمجلة «لير» الفرنسية في هذا الصدد، قائلا : «إن مسألة الوحدة تبعثني على شعور بالألم. فلقد كنا محظوظين كثيرا في عام 1989. فقد كانت الوحدة ممكنة من دون إطلاق رصاصة واحدة. ثم بدأت الأمور تسوء. وحينئذ، أعلنتُ آرائي. ورأيت أننا كنا عديمي الذِّمة، وأنه لم يكن من الطبيعي أن تتصرف ألمانيا الغربية وكأنها قوة استعمارية ؛ فتحتل جارتها الشرقية، وتستولي على جميع مراكز المسؤولية... إن القانون الأساسي للجمهورية

الفيدرالية سابقا، ينص على أنه في حالة إقامة وحدة بين الألمانيتين، يُعرَض دستور جديد على الشعب الألماني ليصوِّت عليه. لكن لم يحدث شيء من ذلك. فنحن نعيش، منذ أن أعيد توحيد الألمانيتين، على دستور منتهك، بكل ما لهذه الكلمة من معنى. وما كنا نظنه طوعيا إلى الدستور الألماني، تحول إلى ضم قسري».

هذا هو طرح غراس واضحا وجريئا، وذلك هو مصدر ما استهدفه وروايته، ولا يزال، من ردود الأفعال القاسية والعنيفة.

إن الوحدة الألمانية، في نظر غراس، لم تتحقق في يوم من الأيام، ولم تتحقق حتى بعد أن أزيل حائط برلين. فلا يزال الألمانيون على فُرقَتهم وانقسامهم على أنفسهم، منذ حرب الثلاثين عاما. لعل من أجلى صور تلك الفرقة وذلك الإنقسام ما نرى، إلى يومنا هذا، من تجمّع الكاثوليكيين في القسم الشمالي من ألمانيا وتركّز البروتستانتيين في القسم الجنوبي منها.

وكما يعود غراس في روايته هذه، للاستمداد من الماضي، البعيد والقريب، في انتقاد الوحدة الألمانيتين، فلا تعوزه، كذلك، الأمثلة من الحاضر على فشلان هذه الوحدة.

فهو قد وقف طويلا عند قضية التطهير السياسي، وإعادة هيكلة العاملين في الجامعة داخل ما كان يُعرف بألمانيا الشرقية سابقا، وهي العملية التي أدت، في إحدى الحالات، إلى انتحار أستاذ كان عائدا، لتوه، من المنفى. كما تناول غراس، من بين شواهد الحاضر على فشلان الوحدة الألمانية، قضية معاداة السامية، التي تتجلى في معاداة حليقي الرؤوس لليهود الذين يقيمون في ألمانيا الشرقية.

ويمعن غراس في تشريح الوضعية التي آلت إليها ألمانيا الشرقية بسبب هذه الوحدة. ويتجلى هذه التشريح، بوجه خاص، في الفصل الأخير من هذه الرواية، وهو الفصل الذي أفرده المؤلف للوكالة المكلفة بخَصْخَصَة المقاولات في ألمانيا الشرقية. فغراس يعتبر هذه الوكالة تجسيدا لكل البشاعات التي

حكمت بها الرأسمالية وحكام ألمانيا الغربية على ألمانيا الشرقية. لقد حولتها إلى وكر للمافيا، التي هي، في حقيقتها، أداة في يد الرأسمالية المتوحشة، التي عُمْلَتُها الوحيدة : «الربح !»، وهدفها الوحيد تدمير الاقتصاد الشرقي وإنتاج العاطلين. بل يبلغ الأمر بغراس إلى حد تبرير الجريمة التي استهدفت رئيس الوكالة المكلفة بالخصخصة، وكأن الجريمة هي الفعل اليائس الذي ترد به ألمانيا الشرقية على إرهاب ألمانيا الغربية.

لكن إذا كان غراس يعارض الوحدة السياسية لألمانيا، فهو، على النقيض من ذلك، يؤيد وحدتها الثقافية، بل ويدعو إليها في إيمان وصدق. فهو يفضل، على الصعيد السياسي والاقتصادي، نظاما كونفدراليا بين دولتين مستقلتين، لأن هذه النظام، في اعتقاد غراس، يناسب ألمانيا، ويكون أقل خطورة على باقي بلدان أوروبا.

وإذا كان المؤلف قد جعل من معارضة «ألمانيا الكبرى» موضوع روايته العام، فلقد أرفق هذا الموضوع بموضوعات موازية كثيرة، لعل من أهمها : التصدي بالنقد للرأسمالية السائبة مطلقة العنان، التي أصبحت، بتعبير غراس، «بعد انتصارها، لا يجد محرّكوها لزاما عليهم أن يستعملوها الاستعمال الحضاري، وأصبحوا يجدون أن في مستطاعهم العودة بها إلى الليبرالية المتوحشة. ولقد عشنا هذه الحقيقة في أوروبا، كما عشناها في أمريكا وفي ألمانيا، كما في انجلترا وفرنسا. لكننا نجد، اليوم، أن الناس قد بدأوا ينفعلون من ذلك».

وبالأضافة إلى موضوعة الرأسمالية السائبة، نجد هذه الرواية قد احتفلت بموضوعة أخرى، أصبحت من أهم موضوعات الرواية الأوروبية الحديثة ؛ تلك هي موضوعة «التاريخ»، والتأويلات المعطاة له، فغراس يعود إلى التاريخ ليسترشد منه في بحث واقع الحال في ألمانيا الحديثة، واقتراح الحلول لما يعتبره أزمتها الحالية.

والموضوعة الرئيسية الثالثة في هذه الرواية هي ما يمكن أن نصطلح عليه بموضوعة «التسامح»، أو «المواطنة العالمية». وتتجلى هذه الموضوعة في توظيف

المؤلف لواقعة تاريخية تتمثل في الاضطهاد الذي لحق البروتستانتيين الفرنسيين طيلة قرن من الزمان. فقد كان هولاء البروتستانتيون الفرنسيون يتوافدون على ألمانيا محمَّلين بكفاءاتهم ومهنهم. كما حملوا إضافات كثيرة إلى الأدب الألماني. واليوم، يقول غراس : «وقد كثُرَ الحديث عن أوروبا، تراني خائفا من أن تنقلب بلدانها حقدا على اللاجئين والأجانب، وأجد لزاما علي أن أذَكِّرَ بذلك الوقت الذي تميزت فيه ألمانيا بروح التسامح، واستقبلت أولئك الفرنسيين. وإن لهذا الأمر لدورا كبيرا في روايتي».

لكن «قصة كاملة» تنتهي تلك النهاية المحزنة ؛ حيث يغادر أولئك البروتستانتيون الفرنسيون التراب الألماني، عائدين إلى فرنسا ليستقروا في منطقة سيڤينيا. ولذلك يقول غراس : «فإذا كان ينبغي لكاتب آخر آن يتمم كتابة هذه الرواية، فلا يمكن أن يكون إلا كاتبا فرنسيا !».

وأما من حيث بناء الرواية، فقد حدد المؤلف زمنها في ما بين من 9 نونبر 1989 (تاريخ سقوط جدار برلين) وخريف عام 1991. وأما المكان الذي تجري فيه وقائع هذه الرواية فهو مدينة برلين وضواحيها. فيما الحدث ذاته، غير موجودا ! وربما كان هذا هو النقص الكبير الذي تشكو منه هذه الروائية الكبيرة. ذلك أن «قصة كاملة» تتشكل من سلسلة من المشاهد والأحداث المنتظمة والنزهات والنقاشات والتعاليق. وتَنْحَبكُ التلميحات التاريخية والموضوعات السياسية في كل منسجم، بل إنها َلتشكل، في غياب الفعل الروائي الملموس، لُحْمَةَ الرواية نفسها. وأما السارد فمجموعةٌ من المحافظين على الوثائق. فيما أسند غراس دور البطل الرئيسي في هذه الرواية لشخصية إشكالية بكل المقاييس. فهو قد جعل بطله تِيُو فُونْتِي نسخةً من الكاتب الألماني الكبير ثيودورْ فونْتَانْ (ونحن نتبيّن هذا التماهيَ حتى على مستوى اسمي الرجلين الشخصي والعائلي !).

وقد دفع المولف إلى توظيف الكاتب فونتان في شخصية بطله فونتي ما كان يتميز به ذلك الكاتب بحس نقدي حاد تجاه ما كان جاريا على زمنه في ألمانيا. فلقد اشتهر فونتان بروايته «شْتِيشْلِنْ» (وهو اسم بطلها)، التي تحكي انتصار

مرشح الحزب الاشتراكي الديمقراطي في انتخابات جرت في العهد الإمبراطوري. وقد قوبلت رواية فونتان، يوم صدورها، بأعنف الانتقادات وأشد التهجمات.

ولقد كان هذا الأمر دافعا آخر من الدوافع التي حذت بغونتر غراس لاستلهام شخصية فونتان، فالهجوم الذي استهدف رواية الأول وأفكاره نال كذلك رواية الثاني وأفكاره ! والعامل الثالث الذي اعتبره غراس في هذا التوظيف أنه يبني روايته على صيغة في السرد والقص كانت تميز كتابات ثيودور فونتان. إنها صيغة حوارية ساخرة. فبعض من مؤلفات هذا الكاتب تنبني أساسا على حوارات الشخصيات.

ولقد كان بطل غراس الرئيسي تيو فونتي، نوعا من تجسيد الكاتب فونتان، أو على الأصح نسخته. فقد جعل غراس ولادة فونتي في ذات اليوم الذي ولد فيه الكاتب فونتان ؛ مع فارق مائة عام (1819-1919)، في نفس المدينة البروسية وفي نفس الوسط الاجتماعي والعائلي.

فالبطل فونتي يتطابق تماما مع الكاتب فونتان. وفي رواية غونتر غراس مقاطع يحدث للقارئ فيها أن يتساءل عما إذا كان يقرأ رواية من تأليف ثيودور فونتان أم أن ما بين يديه رواية من تأليف غونتر غراس.

ARCHIVE

وتواجه القارئ، فضلا عن ذلك، صعوبات في أسلوب الرواية السردي تتطلب منه بذل مجهود كبير لمتابعة قراءتها. فقراءة هذه الرواية تحتم على القارئ أن ينتزع نفسه، في بعض الأحيان، من الزمن الحاضر، ويقذف بها في القرن الماضي، رفقة شخصية لا يجد من نفسه ضرورة لاحترام التمييز بين الماضي، والحاضر والمستقبل. إن البطل فونطي قادر على أن يبدأ حديثه بجملة في شأن بناء حاجز في مدينة برلين في عام 1848، ثم يواصل كلامه بذكر الاحتجاجات التي اندلعت في مدينة لايبزيغ عام 1989. على القارئ أن يتابع هذه الشخصية، ويقبل بتوقف الزمن في هذه الرواية. وهذا مما يتطلب منه مجهودا كبيرا. لكن هذه الطريقة مرغوبة في كتابة الرواية، ولها حظوة كبيرة، في ألمانيا، على غرار بعض البلدان الأوروبية.

ومن الصعوبات التي تطرحها قراءة هذه الرواية، كذلك، ما تعج به من تلميحات أدبية وتاريخية، وما تحفل به من توازيات زمنية وجغرافية، يكاد يضيع معها القارئ خيط الأحداث، الصغرى، على كل حال !

وربما كانت هذه الصعوبات في صيغة كتابة هذه الرواية - وهي صيغة معهودة في روايات غونتر غراس، ولاسيما منها «الطبل» - هي مما يغري القراء على الإقبال على هذه الرواية. أو ربما صح أن نقول إن غراس يراعي في روايته هذه، مختلف فئات القراء ؛ فهو يمنح القراء «العاديين» الحوارات والأسرار، أو، بعبارة أخرى، يمنحهم «المضمون»، فيما يوفر للقراء «المختصين» جانب «الشكل»، والأسلوب !.

وخير ما نختم به هذه القراءة شهادة غونتر غراس عن روايته، وما أثارت من صراعات في ألمانيا. فهو يقول : «لقد سبق لي أن شهدت جدالات شبيهة بهذه التي أثارتها روايتي الأخيرة، لكن لم تكن تبلغ هذا المبلغ من الحدة والعنف، وهذه الجدالات متأتية، في اعتقادي، من خرقي لأحد المحرمات. فبينما كانت عادة الكتاب أن يكتبوا التاريخ من وجهة نظر المنتصرين، اخترت أن أقلب هذا المنظور، فأكتب من وجهة نظر المنهزمين والمهمشين. وذلك مبعث المفاجأة التي يجدها القراء، في الجهة الشرقية من ألمانيا، من قدرة رجل من ألمانيا الغربية على أن يضع نفسه موضعهم. لكن أليس هذا هو دور الكاتب ؟ ولقد كان ذلك دأبي، دائما، في الكتابة».

الميثاق الروائي في رواية «مهاوي الحلم»
لمحمد عز الدين التازي

عثماني الميلود

نعتزم، في هذه الورقة، الحديث عن مصطلح جديد أطلقنا عليه : «التلقي الداخلي للنصوص الأدبية» آملين من ورائه التنبيه إلى قوانين خطابية روائية يهملها أصحاب التلقي/تلقي النصوص الأدبية. ونقصد بالمصطلح أعلاه مجموعة من القوانين والمسطرات الخطابية التي تساعد المتلقي على أن يفتح حوارا نص ـ نص. صحيح أن هذا المفهوم لن يغير من أوضاع التلقي داخل النص، وصحيح كذلك، كما يقول بذلك أصحاب التداولية الأدبية، أن صلاحية مثل هذا المصطلح محدودة خاصة إذا علمنا أن مؤلف النص ومتلقيه لن يحافظا على الأشياء كما هي، لأن المتلقي لن يكون بإمكانه التدخل لتغيير نظام هذه الأشياء مادام النص منتهيا. كما أن الحديث عن «التلقي الداخلي للنصوص الأدبية» قد يفهم منه أنه اعتراض على التداوليين وأصحاب نظرية التلقي، من حيث أنه حديث عن قوانين الخطاب في إطار التواصل الأدبي، وإقصاء لوضعية المتلقي السياقية عند الحديث عن مسطرات نصية ـ داخلية بينما ينتعش التلقي خارج النص، أي أنه نشاط يلي نهاية الكتاب وانسحاب المؤلف إلى الخلف، خلف شاشة النص. إنّ التمترس خلف مسطرات الخطاب لا نقصد منه أي اختزال أو

---

(1) محمد عز الدين التازي (1998) : مهاوي الحلم، منشورات البوكيلي، القنيطرة.

- Barthes, R (1976) : S/Z. coll. Points.
- Recanati, F (1979) : La Transparence et l'Enonciation, Seuil.
- Scholes S, R (1982) : Semiotics and Interpretation, Yale, University Press.

رثودكسي لعمل المحلل الأدبي، وكل ما نرمي إليه هو أن نبيّن أن الدينامية التلفظية في النص الروائي قادرة على الاعتماد على مسطرات الخطاب دون الانغلاق خلفها. إن الرواية، باعتبارها خطابا، لا يمكنها أن تندس خارج متطلبات «مبدإ التعاون» أو «قانون التوجيه الصيغي» (Modalitiés)، كما أن الرواية باعتبارها نشاطا أدبيا فهي تخضع لاقتصادها التخييلي الخاص، أي علاقتها كجنس أدبي يشيد روابط خاصة بالاستعمالات غير الأدبية للخطاب.

1 - من الجنس الأدبي إلى العقد الأدبي :

تطرح مشكلة الجنس الأدبي، بالنسبة لنص «مهاوي الحلم»، أهمية قصوى. فأهمية الجنس الأدبي حدا يظهر مدى تطابق المؤلف معه أو اختراقه. واختراق الجنس الأدبي هو نوع من التعبير عن عقد جديد بين المؤلف والمتلقي في إطار التبادل اللفظي بينهما.

نقر أن الرواية، في صورتها النمطية، تقتضي، من بين أمور آخرى، تسلسلا واتصالا، بكيفية من الكيفيات، لدرجة أن الرواية تصبح لها بداية ونهاية، على الأقل، في صورتها المادية المتحققة. والقارئ، في مقابل هذا التسلسل، مطالب بضرورة الانتباه إلى صيرورات المحكي وتمفصلاته. ورواية «مهاوي الحلم» لا تقدم لقارئها غير عناصر الالتباس والصور المضاعفة للميطا ـ خطابات والإحالات ـ الذاتية. والرواية، كنتاج تعاقدات وتفاعلات شتى، أشبه بالساندويتش السويسري «التشيز» نتلذذ به ولا نأبه بمكوناته لأن المهم أن نجد شيئا لذيذا. والرواية هي هذا الخليط المعجون بعناية (وقائع خاصة، وقائع عامة، استيهامات، خطابات متخللة، سرود ذاتية، سرود محمولة إلخ) في غياب القارئ، مستهدفا تحقيق أجمل الملذات والمنافع لذات المتلقي. فنحن هنا بإزاء مفهوم «تقليد ضمني» متجدد في أن تتحدث الرواية إلينا، أن يكون دورنا كقراء تلقي هذا التمرين. فالمؤلف لا يترك أي مناسبة إلا ويستثمرها للكشف عن ذاته، وكأن فعل الكتابة هو أن يتحدث المؤلف ويصمت المتلقي. ففي الفصل الأول المعنون بـ«في بحر النسيان» (وهو فصل يحبل بالإشارات والرموز) تواجهنا رغبة

جامحة لدى ذات المحكي بأن ترى وترى، وتؤول. والحقيقة أن هذا الفعل السردي ليس غريبا على مؤلف راهن منذ البداية على تحويل الكثير من تعاقدات الفعل الروائي، والرغبة في أن يتمثل المتلقي فعله ويتقبله ويؤوله. وهذا ما يجعلنا نستنتج أن خصائص الجنس الأدبي ليست كافية، دوما لتحديد المواثيق الأدبية الممكنة مادام أن النصوص الأدبية قادرة، هي الأخرى، على إحداث مواثيق خاصة. ويمكن أن نصنف العقد الذي تتوخاه «المهاوي» في إطار النصوص التي تعيد ترتيب هذه المواثيق بدمج العديد من الأجناس (التخييل الذاتي (Auto-Fiction) ـ الغرائبي ـ الشعري ـ الأمثال، إلخ) بكيفية ساخرة. وفي اللحظة التي لا يحترم فيها المؤلف قوانين الجنس الأدبي فليس لكي يؤشر على عدم احترامه لقيود الجنس، بل لخلق نمطه الخاص. والأهم من ذلك أن ليس المعتبر به مدى انتماد المؤلف إلى جنس دون غيره، بل إن المهم كيفية معالجة المؤلف نفسه لعلائق نصه بهذا الجنس أو ذاك. وهذا الإجراء هو ما يلاحظ بالنسبة لـ«مهاوي» محمد عز الدين التازي في علاقتها بجنس الرواية، لأنه مؤلف يريد، في آخر المطاف، أن يكون عملا أدبيا.

2 - تقديم العمل الأدبي:

من ناحية ثانية نجد أن «مهاوي الحلم» لمحمد عز الدين التازي من صنف الروايات التي تحكي بنهم واضعة تحت أعين المتلقي إمكانات شتى لتأويلها والتسلل إلى عوالمها السردية والحكائية والتخييلية والخطابية: كل فصل بعنوان، وكل عنوان يساهم في إيلاج المتلقي واستدراجه تارة بمودة وتارة بعنف:

- «مضت الأيام الثلاثة الأولى، وفي اليوم الرابع حدث ذلك الحادث الذي كان قد قادنا إلى الذبح» (ص 6).

- «لولا حسن تدبيري [تقول ربيعة، زوجة يوسف] لما كان يوسف قد قبل بهذا السفر. رجل منكود. حياته نكد. لا يحب السفر. لا يضحك. لا يتبادل الحديث مع الناس كباقي عباد الله. نصفه ميت ونصفه الحي لا فائدة ترجى منه» (ص 16).

- «لعلها أيام أو ليال، أو بعض الأسابيع أو الشهور كانت خلالها ربيعة شمسا وقمرا ونسيانا للمواجع والجراح. . .» (ص 26).

والمؤلف بهذا يمنح للقارئ كثيرا من إمكانات القراءة لكنه يغرقه في التفاصيل. فيأخذ فعل الكتابة، كما أشرنا سابقا، مدلول أخذ فعل الكلام وفق سؤال: ماذا علي أن أقترح على الجمهور؟ فيكون هذا السؤال هو المبرر لأخذ الكلام، ولكن بشكل مترفع، لأن المتكلم الوحيد هو المؤلف. ووضعية محمد عز الدين التازي لها قيمة تمثيلية لكثير مما يكتب، اليوم، بالمغرب.

فالاستراتيجيات التي يستثمرها المؤلف للتخفيف من خطر المتلقي كثيرة، خاصة وأن الآخر ليس، دوما، جنة موعودة. فالتكلم إلينا وتبرير هذا الكلام هما أمران لا ينفصلان بتاتا: (الإهداء-التعليق على النصوص المتخللة-الكتابة شعرا-الاستشهادات). ففي أحد الإهداءات كتب التازي: «. . . لك هذه المهاوي، فلعل رموزها تنفك أمام قراءتك الحاذقة». فالمؤلف، في هذا الإهداء، يفترض أن نصه يمكن أن يذهب ضحية لا مبالاة المتلقي لهذا يحميه بكونه حاملا لإحالات تقتضي تفكيكا وترميزا، وفي المقابل يحدد صورة متلقية كونه «حاذقا». فإذا نجح المؤلف فإن المتلقي سيكون رهينة الكاتب. وتتعاظم أهمية العناوين، بشكل مثير، في نص «المهاوي»، كإجراء مضاعف يحقق من ورائه المؤلف غايتين:

1- تبرير فعل الحديث إلى الجمهور.

2- حماية المؤلف من التأويل المختلفة.

ولقد علمنا درس لسانيات النص وتحليل الخطاب أن العنوان هو تلخيص للنص دون معجم. وكل تلخيص هو تأويل. وهنا تغدو العناوين تأويلات المؤلف لنصه ولكن بوعي ذات ثانية. فرغم تقديم النص على لسان متلفظين كثر (الراوي السيميائي-يوسف-ربيعة. . .) فإن هوية المتلفظ تبقى مباشرة لكون الفكرة التي لا تقبل الجدل، لدى الجمهور، هي أن أي فعل تلفظ، بمنأى عن وضعيته النصية، هو في آخر المطاف، كلام «الباث»/الذات المتكلمة/المتلفظ.

3 - الميطا ـ خطاب المستحيل :

ومن صور هذا الكلام، التعليقات المبثوثة في النص التي تسمح للمؤلف بموضعة مؤلفه في علاقة بقوانين الخطاب. كل هذه التعليقات هي جزء لا يتجزأ من النص. والتبريرات المبثوثة، هنا وهناك، في «المهاوي»، هي إجراءات يرمي المؤلف، من ورائها، إضفاء نوع من الشرعية ـ الذاتية (Auto-légimitation) على المؤلف ككل. وكل خطاب حول القول الروائي هو جزء من هذا القول. فبين «في بحر النسيان» (ص ص 5 - 14) و«الرجل الذي يصعد وينزل» (ص ص 23 15 -) لا يمكن الوقوف عند فعل حكي تناوبي (كيف يحكي يوسف قصته وكيف تحكي ربيعة القصة من منظورها الخاص) ولا تنويع الضمائر والمنظورات، بل نحن أمام ميطا ـ خطاب سردي غير معلن : تحقيق بوليفونية ما، ومن زوايا مختلفة. وهذا الإجراء رغم بساطته هو تأويل نهائي للنص يتم وفق إرادة الراوي السيميائي بعيدا عن أي فصل بين التخييل والميطا ـ تخييل. فاللغة لا يمكن أن تكون شفافة، في كل الحالات، وليست، دوما، علامة منفتحة على كل شيء إلا إذا انفتحت اللغة على ذاتها متحملة جزءا من مسؤولية عمقها وغموضها بتعبير ريكناتي (Recanati, f) (1977) .

ARCHIVE

وعلى عكس اللغات المنطقية فإن اللغات الطبيعية تحدث تشابكات متصلة بين الخطاب والميطا ـ خطاب، إذ تتحدّث من خلال الإشارة إلى ما تقول. وهذه الظاهرة، ودون التمثيل لها، حاضرة بقوة في «المهاوي» من خلال ظواهر نصية ارتدادية : الأقواس ـ الخطابات غير المباشرة الحرة ـ أو من خلال السخرية.

4 - المعنى المضاعف :

لاشك أن الخطاب الأبي هو أشد أشكال الخطاب خرقا لقوانين الخطاب، لهذا فإن الأدب سيكون بإمكانه، على الدوام، إثارة الفروق بين المعنى الظاهر والمعنى «الحقيقي» للنص الأدبي. والحال أن «مهاوي الحلم» لا يتردد في تجديد الصلة بهذا التقليد الأدبي الذي أثير منذ أرسطو والسفسطائيين، ولم تتردد النظريات البويطيقية في تحيينه بل إن علم النص وهو الوريث الشرعي لعلم البلاغة، قام

على هذا السند . فنص المهاوي يشتغل ، كما رأينا ، كفعل لغوي غير مباشر واسع يقتضي ، كما أشرنا ، اعتبارا من مضمون الإهداء والتقديم والتعليقات ، من المتلقي عملا انحرافيا لكي يدرك المعنى الخفي . وهذا جزء من عقد القراءة في النصوص الحديثة التي لم تعد تتردد في إدماج خطابات المؤلفين ونزوعاتهم في الكتابة والتأليف ضمن فعل الكتابة ذاته . وقول محمد عز الدين التازي ، في أحد إهداءاته : « . . . فلعل رموزها تنفك أمام قراءتك الحاذقة » فيه اعتراف بدور القراءة ، لكن بشرط أن تتمكن من فهم المعنى الخفي ، مع مسحة تشكيكية في هذه الإمكانية لأن المؤلف هم الملم بهذه المقصدية : أليس هو خالق هذه النصوص ؟ ولا يحق له ، باعتباره كذلك ، أن يفرض هذا المعنى ويقرره ، ويحدد سبل الوصول إليه ؟ إن محمد عز الدين التازي من صنف الكتاب الذين يخشون على نصوصهم أن تذهب ضحية تبذير منهجي ، أو تأويلي ، لهذا فإنه ، في الوقت الذي يكتب ، يحترس من أن تخونه نصوصه أو تتحرر من مقصديته ، لأنه يكتب بوازع أن يقول شيئا . والشاهدان على ذلك ما ورد في الصفحة 4 . فرغم أن محمد عز الدين التازي يتوسط عبر النثر والشعر ، فالمعنى يبقى واحدا . فهو يخرق قواعد الخطاب من حيث هو يضع اختياراته قبل النص بحديثه عن محنته وعبثية وجوده وديمومة حالته . فالشاهد الأول يحدد التيمة وكيفية تمظهرها : عدم الاستقرار على حال واحدة ، وتكررها إلى ما لا نهاية . فكون الذات موعودة بهذا الألم هو ما يعطي للكتابة شرعيتها . والمطالبة بمعنى مضاعف تستهدف تحديد الجمهور العارف ؛ ومن هنا فإن «مهاوي الحلم» تؤشر على هذا المعنى وتعترف به . والدليل على ذلك ، أن المحكي في «المهاوي» ، يستغرقه الموضوع الإنساني : التلهية والتثقيف ، الحكي عبر فعل بث سلسلة من القيم التي آمن بها «يوسف» : الصدق ـ الوفاء للرموز ـ الوضوح ـ التنديد . . إلخ . كما تتوخى «المهاوي» عقد صلح بين مكوني الإنسان (الطبيعة والعقل ، الجسد والروح) . فكل نص أدبي لابد أن يعلن عن شروطه لأن في ذلك إفصاحا عن إسطيطيقا ما . فغرض محمد عز الدين التازي ، في المهاوي ، واضح : تحديد الخطاب الأدبي الشرعي الذي يرمز ، وعلى المتلقي أن يفككه . فالكاتب محكوم عليه أن ينجز تعابير ليست طبيعية ، وعلي المتلقي أن يعيدها إلى طبيعتها . صحيح

أن المؤلف لا يقول ذلك بكثير من الوضوح، لكنه يترك لفعل التلفظ إنجاز ذلك : إنّ الخطاب الأدبي الشرعي هو هذا الخطاب الذي يعطي الكلام فعلا لممثلي القيم الإيجابية (فيوسف، في المهاوي، ينظر، يتأمل يسمح لنفسه بالحديث عن كل تفاصيل حياته (قذف أمه به إلى معترك الحياة نزولا عند رغبة صمصم بن قمقم)، إلى صراعه الصامت مع الدكتور، فإلى خوضه حربا ضد القيم الرذيلة في مكان يسمى «الرباط». وفي مثل هذه الإسطيطيقا، فإن قوانين الخطاب لا تختلف كثيرا عن قوانين ومسطرات الحوار والمحاورة. وفي هذا إخلاص لأحد أسس فن الكلام التي تصل الأدب بالحياة العامة. هنا يبدو محمد عز الدين التازي معاديا للهرمسية فهو لا يحترم قوانين الخطاب، إلا نادرا، فالكلام ليس فارغا من حيث الدلالة (الرغبة في الكلام) وليس «قاتما» ولا «متمنعا» أو «غير مفهوم».

وإذا كان المؤلف يضاعف من الخطابات الأدبية، في المهاوي، فلأنها خطابات تساهم في شرعية نصه، وتخصصه بوضع اعتباري أدبي.

5 - العالم النصّي وشفراته :

حديثنا عن العالم النصي وشفراته يستفيد من عمل رولان بارث في بحثه المتميز S/Z/ (وهو بحث يستغرق كتابا لقصة بلزاك (سارازين)) والصورة النهائية التي عدله بها النقد الأمريكي روبرت شولز في كتابه «Semiotics and Interpretation» (1982) في الفصل الذي خصه لقصة «إيفلين» لجويس يميز شولز، بعد رولان بارث، بين خمس شفرات (Codes) : 1) شفرة الأفعال، 2) شفرة الألغاز، 3) الشفرات الثقافية، 4) الشفراء الإيحائية، 5) الشفرة الرمزية.

1) شفرة الأفعال :

في «المهاوي» تمتد الأفعال الحكائية من فعل اعتيادي «مضت» الذي يكتمل بعد عدة أسطر بـ«لمحت عيني قاتلي ولم أتذكر بعد» (ص 7) حتى الفعل «ذبحوني أو شنقوني» (ن. ص. س) بحثا عن الخروج من هذا الكابوس الذي ينتهي، هو الآخر، بلقاء يوسف بربيعة في أحد الشواطئ. وينتهي نص المهاوي بـ«ولما كان جنون طنجة قد جعلني أستعيد ما حدث، بكل هذه التفاصيل، وغيرها مما لم

أذكره، فالجنون هو الجنون» (ص 100). فهذه رواية تذكر. ونحن لا نرى الشخصيات تخطو خطوة إلا في شاشة الذاكرة عبر أفعال ثلاثة : التذكر - الألم - الجنون.

2) شفرة الألغاز :

الواضح أن محمد عز الدين التازي، لا يكتب رواية بوليسية، لهذا فهو لا يعتمد، كثيرا، على هذه الشفرة. فنحن نبدأ بحكي على لسان يوسف : كيف وقع في أيدي عصابة تتاجر بالأعضاء البشرية، وكيف رأى نفسه معلقا، أمامه أعضاءه النبيلة في مبردة، ثم كيف تخلص من الكابوس بالفرار. ولا يخرج الخطاب عن هذه الوتيرة، إذ أنّ الرواية هي رحلة في محارق يوسف، وليس الآخرون، إلا الشاشة التي تنكشف عليها وفيها صور معاناة يوسف يوسف، إذا، ليس لغزا، حتى وإن كان محمد عز الدين التازي قد أضفى على جزء كبير من روايته مسحة أليغورية. فلعل اللغز، في هذه الرواية، هو ما سيكتشفه المتلقي بخصوص شخصية الدكتور الذي كان ضحكه مجرد سخرية طبقية ودعوة للتلهية؛ إذ سنكتشف أن سر سعادته لا يعود إلى نظرة تفاؤلية في الحياة، ولا إلى مشروع رمزي يود إنجازه، إنّما يتعلق الأمر بيقين إيديولوجي يغلب فيه التفسخ على القيم النبيلة بينما تكمن مأساة يوسف ومعاناته في أنه لم يجد، بعد، ما يربطه بالعالم، إذ هو أشبه بالفنان/الأديب، في تصوير لو كاتش، الذي وجد أن العالم متفسخ وملعون فأراد أن يعيد له أصالته وبركاته؛ لكن وفق خطاب حالم ويوتوبي. فقيمة اللغز، في المهاوي، تكمن في قدرة المتلقي على تفكيك رموزها والعودة بها إلى الواقع.

ARCHIVE

3) الشفرات الثقافية :

التشفير الثقافي، في هذه الرواية، هو بقوة صوت يوسف، وبقوة صورة «عمر بن جلون»، أو كل الخطاب الذي تصوغه الرواية بإزاء «الرباط» في مقابل «طنجة». فمحمد عز الدين التازي لا يتردد في الإشارة إلى شفرات طنجة والرباط، وهي الشفرات التي تهيمن على الواقع المغربي : الالتزام (يوسف)،

واللامبالاة (ربيعة)، والإنتهازية (الدكتور). وأقوى هذه الشفرات الشفرة الايديولوجية التي تصنف الأفعال حسب هذا المعيار.

4) الشفرة الإيحائية :

في مقابل تيمة التذكر يتنامى الألم والجنون. وإذا كانت قصة جويس «إيفلين»، حسب تحليل شولز، تشخص الشلل الإيرلندي، فإن الإحساس بالعياء واللاجدوى هو ما يطبع «المهاوي»، لأن الحياة كما يريد يوسف أن يوصلها إلينا هي أشبه بالحفرة المحفورة في جوف حفر أخرى، وأن الإنسان ليس بإمكانه الخروج منها، وعزاؤه الوحيد الوفاء للمبادئ والصراخ في وجوه أبطال اليأس والتفسخ والسقوط.

5) الشفرة الرمزية :

إنّ المؤلف، كما رأينا، في أحد إهداءاته، يعتبر نص «مهاوي الحلم» نصا رمزيا. والحقيقة أن النص أقرب إلى الأليغوريا حيث التقابلات والتضادات أكثر دلالة : (يوسف = الدكتور). فقد يكون يوسف هو الشخص الذي نعرفه، في قصص الأنبياء، شخص أعطته الطبيعة كل أسباب التفوق (الجمال وتفسير الأحلام) لكنها من ناحية أخرى سلطت عليه كل أسباب النقمة (كيد الإخوة، ومؤامرة زليخة) فيكون يوسف «المهاوي» هو ذاك، لكن بدون نبوءة ولا جمال ولا نهاية سعيدة ؛ غير أن هناك قاسما مشتركا بينهما هو النتيجة التي وصلا إليها : فيوسف تربع على عرش مصر دون أن يستسلم للإغواءات والأحقاد، ويوسف المهاوي طهره الألم وقواه لأنه حافظ على منظومة قيم ضاعت عند الآخرين : فمن يكون يوسف في المهاوي ؟ ومن يكون الدكتور ؟ ومن يكون الشخص الذي استفرد بيوسف في الحفل الذي أقامه الدكتور ؟

انحسار حركة الزمن في "عودة المرجفين"(*)

حنان بندحمان

يعرف «سوسير» اللغة بأنها نظام للأدلة(1)، كما يحدد مفهومها انطلاقا من الفعل الاجتماعي والزمني كعنصرين داخليين للنسق. يعمق سوسير صفة الزمن التي تسم اللغة من خلال الدال الذي يتميز بـ«طبيعة سمعية ولا يجري إلا في الزمن، ولذلك فهو يستعير هاتين الخاصيتين من الزمن :

أ ــ فهو عبارة عن امتداد.

ب ــ الامتداد قابل لأن يقاس في بعد واحد : خط»(2).

واللغة الشعرية في علاقتها باللغة العادية تمتص صفة الزمن عبر خطية الدال كما تحفل بزمن آخر تكتسبه عبر الدال العروضي الذي يعتبر بدوره امتدادا قابلا لأن يقاس، تصبح معه طبيعة اللغة الشعرية طبيعة زمنية بامتياز. وفي هذا الإطار يؤكد العروضيون أن الشعر العربي «يؤسس على الكم في المقاطع، وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به»(3). وقد أحس الإنسان العربي بهذه الخاصية حين عمد إلى

(*) أحمد المجاطي : الفروسية ــ ديوان ــ، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الطبعة الأولى، 1987، ص 13-20.

(1) انظر : F. De. Saussure : Cours de linguistique générale, Rayothèque, Paris, 1972

(2) مبارك حنون : مدخل للسانيات سوسير، دار توبقال، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، 1987، ص 53.

(3) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، الطبعة السادسة، 1988، ص 149.

تقعيد النص الشعري من خلال الدراسات العروضية باعتبار أن علم العروض يهتم بالزمن وبالخصائص الزمنية(4).

ومن الواضح أن العروض ينتظم في الزمن حيث تتوالى عناصره وأجزاؤه. كما أن الشعر يتأسس على الإرتداد «Rappel» حيث يصبح كل بيت عودة Versus(5) تعمل على تكرار نفس الوحدات الإيقاعية المندمجة مع بعضها لتكون بحرا شعريا يخضع البيت لدورة زمنية كاملة يمثل فيها الشطر نصف المدة(6). هذا الإرتداد القائم على التكرار والعودة يعمل على ترسيخ وتعميق الماضي في الحاضر وفي اللحظة. فنكون بذلك أمام «زمن متجمد» مادام الإرتداد يعيق حركة الزمن العروضي ويحيلها إلى آلية مملة(7).

هذا الإرتداد العروضي المنتظم في الزمن قد يحول دون تحقق المتعة الشعرية الكامنة في الإيقاع(8). ذلك أن الإيقاع كتنظيم للدوال وللمعنى وللذات داخل الخطاب، يجعل من زمن النص شكل ـــ المعنى، كما يرقى عن أن يكون مجرد متوالية من العناصر(9)، بل يسمح للعروض أن يرصد حركته وزمنه بحرية أكبر. يقتحم الإيقاع النص الشعري لينظمه، ولينتقل الزمن من مفهوم مجرد إلى بنية حركية تكون الحركة أساسها. من هنا يتحول الزمن من مجال امتدادي تنتظم فيه العناصر العروضية إلى زمن فاعل خاضع لحركة الذات، لذا تبرز أهمية البحث عن حركة الزمن، وبنيته الجدلية، كما تظهر في الحياة وفي التاريخ(10).

---

(4) انظر، A.K. Varga : Les constantes du poème, éd. Picard, Paris, 1977, p. 2

(5) انظر، J. Cohen, Structure du langage poétique, éd. Flammarion, Paris, 1966, p. 53

(6) انظر، M. Grammont, Petit traité de versification francaise, Armand colin, 1969, 5ème édition, p. 54.

(7) انظر، A.K. Varga, Les constantes..., p. 14

(8) حول أهمية الإيقاع لاستقطاب المتعة الشعرية يقول «سبير»: «لا إيقاع، لا معنى، لا شعر».
انظر، A. Spire, Plaisir poétique, plaisir musculair, Corti, 1949, p. 190
كما يؤكد «فاركا» أن الإيقاع يحقق المتعة الشعرية. والإيقاع لا يتحقق في نظره إلا عبر المفاجأة والصدمة، عندما يتحرر العروض من ضغوطاته وآليته. انظر، K. Verga، المرجع السابق، ص 14.

(9) H. Meschonnic, Critique du rythme, éd, verdier, Lagrasse, 1982, p. 217

(10) B. Groethuysen, Les aspects du temps, recherches philosophiques, p. 152, cité par H. Meschonnic, op. cit, p. 225.

خطّت القصيدة المعاصرة مسارا مغايرا لما ألفته الأذن العربية، حيث انفجر الدال العروضي وتمرد على منطق العد والقياس. فانفلت البيت عن دورته المسيجة بعدد تفعيلاتها وبقرارها الإيقاعي (القافية). ومضت الذات في ليل القصيدة تنسج زمنها الخاص وترسم حركته على جسدها. من هنا بدأت تطفو كيمياء هذه الحركة بدءا من انتظام العروض في الزمن حتى تشكل الزمن كبنية جدلية، إذ «داخل ما هو تقني يتحقق نقد المعنى. ذلك أن نقد الخطاب، والمدلول، يحضران باستمرار في بحث المفاهيم التقنية. لهذا وضعت نظرية الخطاب نقد العروض الذي تتأسس عليه نظرية الإيقاع والمعنى»⁽¹¹⁾. من هذا المنظور، نروم دراسة بنية الزمن انطلاقا من قوانين البيت الشعري التي حددتها الفاعلية النقدية وكما مارستها الذات المبدعة عبر تجربتها الخاصة (الوزن — القافية — الوقفة). ذلك أن العروض كمعطى قبلي، تخضعه التجربة لإعادة البناء فيتفاعل ضمن عناصر أخرى لبناء الإيقاع في الخطاب. ولدراسة حركة الزمن في الإيقاع نختار قصيدة **«عودة المرجفين»** للشاعر أحمد المجاطي.

يثيرنا منذ اللحظة الأولى توزيع الأبيات على بياض الصفحة ومدى تباينها وما بينها من اختلاف. فالبيت الشعري «ذو بنية ناقصة تتكامل مع الزمن والتجربة (...) مكانه هو المجهول»⁽¹²⁾، يراهن على عنصري الإمتلاء والفراغ لإعادة ترتيب مجاله «بقدر مجهول لا يتكرر»⁽¹³⁾. فالبيت لا يخضع لنمط قبلي، بل يخط مساره في اتجاه المجهول ولعبة الكتابة، وفي مسارب الذات المبدعة لإيقاعها ولزمنها النابض. للوقوف على فضاء البيت وزمنه سنحاول رصد حركة التفاعيل ومدى تفاعلها مع باقي الأنساق البنائية للبيت الشعري.

I — معمارية التفعيلة وامتداداتها داخل النص :

حاول الشاعر العربي منذ القديم الخروج على النمط العروضي، فجاءت صرخة أبي العتاهية «أنا أكبر من العروض»، وكذا بعض الإنزياحات عند ابن دريد

---

(11) انظر، H. Meschonnic, op. cit, p. 226

(12) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها. 3 — الشعر المعاصر، دار توبقال، الدارالبيضاء، ط 1، 1990، ص 108.

(13) المرجع نفسه، ص 119.

والمعري، كما أبدع الشاعر الأندلسي الموشحات. فصار هاجس التجديد محركا للفاعلية الإبداعية ومرافقا لها حتى اخترقت تجربة الحداثة الشعر العربي المعاصر. وانطلاقا من قصيدة «**عودة المرجفين**» نقف على انفجار الدال العروضي الذي يعلو على العد والقياس حتى لا يظل مجرد متوالية من العناصر بل يخضع لحركة الذات. إن الإنفكاك من قسرية التوازي والتساوي أعطى لبنية البيت وبالتالي للتفعيلة مجالا أرحب للحركة وللفعل. بذلك تضعنا القصيدة أمام خرق متواصل لامتلاء التفعيلة حيث لا نحصل إلا على أربعة أبيات من مجموع مائة بيت وبيت (34–45–46–62) تحقق التفعيلة التامة(14) وتضمن للبيت الشعري استقلاله العروضي. في حين تعلن باقي الأبيات تمردها على قانون الامتلاء لتؤسس علاقة الإندماج عبر ما يسمى بالتفعيلة الناقصة، وعلاقة الإندماج هذه تتجاوز حدود البيتين لتستغرق أبياتا متعددة. بهذا نكون أمام تفتت دورة الزمن العروضي وتشظيها.

يختار الشاعر، انطلاقا من خلخلته للوحدة الوزنية، بناء وزنيا للنص ينظم ورود التفعيلات واصطفائها، كما ينتظم به بياض الصفحة وسوادها. من تم يضعنا النص أمام ثلاثة أنواع لتشكيلة الأبيات من حيث ورود التفعيلة : السطر ـــ الجملة الشعرية القصيرة ـــ الجملة الشعرية الطويلة.

أ ـــ **السطر الشعري**، ويعرفه أحمد المعداوي، حين يؤكد «يعني الكتابة بأسطر متفاوتة الطول»(15). ثم يعود ويقدم تعريفا آخر يحدد من خلاله مجال امتداد السطر الشعري وقدرته على استيعاب عدد كبير من التفاعيل و«الشعر الحر لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد. فقد يتركب من تفعيلة واحدة وقد يكون تفعيلتين وقد تصل تفعيلاته إلى ثماني أو عشر أو اثنتي عشرة»(16). من هنا يكون السطر الشعري وعدد تفعيلاته مرتبطا أشد الإرتباط بحدود البيت الشعري

---

(14) المقصود بالتفعيلة التامة أن البيت الشعري يكون تاما غير ناقص من حيث تفاعيله، على عكس التفعيلة الناقصة التي تظل في حاجة إلى تفعيلة البيت الموالي حتى تستكمل دورتها وشكلها النهائي.

(15) أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، ط 1، 1993، ص 56.

(16) المرجع نفسه، ص 56.

الذي قد يتضمن اثنتي عشرة تفعيلة، ويعمل على تحقيق استقلالية البيت. غير أن التجربة الشعرية المعاصرة وقصيدة **«عودة المرجفين»** تضعنا أمام مسار مغاير للسطر الشعري حين يتضمن بيتين أو أكثر عن طريق التدوير ولا تكتمل عدد تفاعيله إلا في علاقة بالبيت الموالي (أو التفعيلة الناقصة)، فيتجاوز بذلك حدود البيت وكذا سيادته.

إذا كان أحمد المعداوي قد حدد مجال السطر الشعري من الناحية النظرية، فقد عمد إلى خرقه والخروج عليه على مستوى الإبداع. من هنا سنتعامل مع مفهوم السطر الشعري في حدود عدد التفاعيل التي يتضمنها، دون أن يعني هذا أننا سنخضع التجربة الشعرية، من جديد، لمنطق العد والقياس؛ وإنما نوظف هذا المفهوم توظيفا إجرائيا في سياق منهجي يخول لنا الوقوف على تعامل الذات الشاعرة مع تفاعيلها ومدى قدرتها على توزيعها وتركيبها بشكل مغاير قادر على تشكيل زمنه الخاص، ولا يخضع لنمط قبلي. في هذا الإطار تضم القصيدة ثلاثة وعشرين سطرا شعريا تتفاوت من حيث عدد التفاعيل وعدد الأبيات.

يفاجئنا الشاعر منذ البيت الأول للقصيدة بجملة خروقات عروضية تموقعنا في صلب حركة الزمن وكيف تعامل معه الشاعر المعاصر. فالبيت الأول يخضع لخطية مبتورة، يفصل معها السبب الخفيف الأخير من تفعيلة مستفعلن الذي يستكمل على مستوى البيت الثاني ليحقق، بذلك، تدويرا عروضيا، يشكل معه سطرا شعريا يتكون من ثلاث تفعيلات :

1 ــ **في الليل**
-0-0-
مستفـع
2 ــ **لا جبل يصول إذا مشوا.**
0--0---0--0---0-
لن / متفـا علـن / متفا علن/

تتوزع أبيات المقطع على تسعة أسطر ــ وجملة شعرية قصيرة [ب: 12...18] ــ، تتفاوت من حيث عدد التفعيلات [من 3 إلى 9] وكذا الأبيات [من 2 إلى 4]. فالسطر الشعري لا يكتفي باحتضان التفاعيل فقط، وإنما يحضن أبياتا بعينها يخضعها

لترتيب خاص يبتعد عن النموذج والأصل. مما يعرض خطية الدال العروضي للخلخلة، وعوض أن يمتد الزمن العروضي خطيا، فحسب، فإنه يتوغل عبر الأبيات ليتشكل على المستوى العمودي كذلك. فنهاية البيت لم تعد مؤشرا على توقف وامتلاء الزمن الذي يظل مستمرا مع الأبيات الموالية التي قد لا تحسم، بدورها، دورة زمنية كاملة كما نسجتها الفاعلية الشعرية العربية وأبدعت من خلالها؛ بل ينحت النص زمنه الخاص وينسج زمنا آخر مغايرا يقوم على أنقاض زمن ولى.

نستشف عند ملاحظة هذه الأسطر (المقطع الأول) أن كل سطر يضم بيتين أو أكثر ولا يتجاوز البيت الأول حدود تفعيلتين كأقصى مدة زمنية. كما تتخذ مجموع هذه الأبيات [1–3–6–8–20–23–31–29] نظاما مكانيا خاصا، حيث تتصدر بداية الصفحة (من جهة اليمين) لتأتي الأبيات اللاحقة معزولة في وسط الصفحة يحدها البياض من الجهتين؛ مع أن هذه الأبيات لا تتوفر على امتلاء التفعيلة لا في بداية البيت ولا في نهايته، كما لو أن الأبيات توضع في مطلق الزمن لا بداية لها ولا نهاية. وهذا ما نتلمسه منذ اللحظة الأولى لقراءة القصيدة؛ فبقدر ما يحدد البيت الأول فترة زمنية معينة **(في الليل)**، بقدر ما يضعنا عروضيا أمام زمن مبتور (مستفع) ومكان ينفتح على البياض، مما يموقعنا في ظل زمن يرحل في مجاهل المطلق وللامنتظر. فالذات بقدر ما تقف على أرض يقينية صلبة تتأسس على التحديد وعلى نفي المثال (**في الليل // لا جبل يصول...// لا غيمة**)، بقدر ما تقاوم خوفا متربصا بأغوار الذات، خوفا يرهب الزمن وتقلباته. ولعل في توارد أسطر شعرية متفاوتة طولا وعرضا ما يعمق هذا التقابل بين يقينية الحاضر ومجهول المستقبل. كما أن السطر الشعري بتضمنه لعدد متفاوت من التفعيلات ومن الأبيات، يعمل على تسريع حركة الزمن الإيقاعي أو تبطئته. نلاحظ هذا الإرتداد، كذلك، بين الإسراع والإبطاء لحركة الزمن على مستوى التفعيلة عند استعمال متفاعلن (27 مرة) ومستفعلن (35 مرة). ذلك أن مستفعلن زحاف لمتفاعلن بتسكين حركة السبب الثقيل (مَتَ) وقلب حركة المد إلى السكون، والسكون أخف من الحركة ومن المد، ومن تم تصير مستفعلن أخف من متفاعلن كما تأخذ زمنا أقل عند النطق بها. يعمل تراكم تفعيلة مستفعلن على تسريع حركة الزمن عوض تبطئتها. غير أن مستفعلن تقع على مركبات لها صفة الثقل والديمومة والتقوقع، وبذلك تدخل حركة الدال العروضي في تعارض مع الدليل اللغوي

(ب : 1–3–4–6...). فنقف على تقابل بين ثقل اليقين وهشاشة الذات بمكابدتها وقلقها. كما لو أن سرعة زمن مستفعلن تقرب الذات من كشف حقيقة رعبها الذي يحمله زمن المجهول.

تلجأ الذات، في المقطع الثاني (ب : 34 ... 45)، إلى إفحام هذا الصوت المسكون بالقلق. فينطلق صوت الذات واثقا ــ عبر جمل تقريرية ــ ملحاحا ينشد اليقين :

34 ــ أنا بالثورة عانقت السماءْ
فعلاتن فعلاتن فاعلان
45 ــ أنا من أسلم للخلد يقينهْ
فعلاتن فعلاتن فعلاتن

ونصادف لأول مرة في القصيدة بيتين شعريين يحققان امتلاء عروضيا (وجود تفعيلة تامة)، وسطرين شعريين يقفان عند حدود البيت. كما نفاجأ بامتثال عدد تفعيلات الأبيات المتوالية لنظام التوالد والتكاثر عبر نسق رياضي خاص يقوم على مضاعفات اثنين [3–6–12] ثم يعود في نهاية المقطع للعدد [3] الذي يفتتح به. يبدو، من خلال عدد تفعيلات السطر الأول (34) والسطر الثاني (35–36–37–38) أن الذات تحتمي بالنموذج وبالأصل. كما نقف على نصف دورة زمنية على مستوى السطر الأول مع الإلتزام بحدود البيت ودورة زمنية كاملة مع اندماج الأبيات عند السطر الثاني. مما يبرز أن الذات تعصف بأفقية العلاقة الزمنية لتغوص في جوهر الأشياء، لتتمرد على النموذج وتبني هويتها وذاتها. ويتعمق هذا المنحى مع الأبيات (39... 44) التي تحقق سطرا شعريا يتكون من اثنتي عشرة تفعيلة تفوق بكثير ما حدده العروضيون، فهل تعتبر العودة في البيت (45) إلى نصف الدورة الزمنية تسييجا للذات ولزمنها واحتماء بالأصل وبالنموذج ؟

يركن الشاعر إلى تفعيلة الرمل «فاعلاتن» عوض تفعيلة الكامل «متفاعلن»، غير أنها تخضع لزحاف الخبن «فعلاتن» التي ترد بشكل مطرد عبر الأسطر (1–2–4). إذا كان الشاعر في المقطع الأول يعمل على تسكين حركة (متَفا)، فإنه مع تفعيلة الرمل يحذف حركة المد (فا). كما أن هذا الإسقاط على مستوى

الدال العروضي، يصطدم بإثبات لحركة المد على مستوى الدال اللغوي «أنا» الذي يتكرر مع بداية كل سطر (35–39–45–34) ومع تفعيلة فعلاتن. من ثم يصير الصوت خافتا، هادئا وأكيدا، يوقع على نغمات صادقة ويقينية تعانق السرمدي والقدسي (**عانقت السماء/ أسلم للخلد يقينه...**). إذ أن حذف حركة المد يبعد البيت عن مجال الغنائية والتباهي بالذات، كما يبعده عن الإحساس بالمرارة والتمزق ويسلمه لليقين بأن زمن الثورة يعانق الزمن القدسي. وتبقى، بذلك، العودة إلى النمطية العددية لورود التفعيلات (6/3) نوعا من العودة إلى الأصل والذاكرة التي تتيح التعرف إلى الذات ويقينياتها من أجل التجاوز والتخطي من جديد. ذلك أن التمرد على النمط ليس رفضا للأصل، بل هو تجاوز من أجل إعادة البناء. فخروج الذات عن المألوف في إحكام دورة الزمن وفضاء البيت واطراد التفاعيل، يحقق للشعر ثورته وانفصاله عن السائد باعتبار الثورة «(...) اللهب الذي يتيح للنظام أن يتجدد ويتجاوز نفسه باستمرار»(17). فبالرغم من احترام الشاعر للقيمة العددية للنموذج العروضي ولحدود البيت، إلا أنه مع ذلك يقوض هذا النظام الزمني القبلي ويخضعه لإيقاع الذات التي ترم زمنها الخاص باعتبار أن الزمن بنية أساسية لبناء الجوهر الإنساني لهذا فإن استخدام الزمن هو البنية التحتية الحقيقية للفرد»(18).

وهذا ما يتحقق بامتياز مع السطر الثالث (39...44) الذي يراكم على مدار ستة أبيات اثنتي عشرة تفعيلة، تحتل فيها «فاعلاتن» مركز الثقل. تخضع هذه التفعيلة، بالرغم من ارتدادها وتكرارها، لحركة ومسافة زمنية تعمل من خلالها على ترسيخ انتصارات الذات وسطوتها على الدهر، كما تعمل على الإسراع بحركة الحكي، بقدر ما تعلي صولة الذات ونشوتها وإيمانها العميق بالثورة. وهذا ما يؤكد فاعلية العناصر العروضية وخضوعها لحركة الذات :

39 ــ أنا لم أضحك
40 ــ ولكن الذي استغوى أساريري
41 ــ انتصاراتي على الموت

---

(17) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1، 1972، ص 152.

(18) المرجع نفسه، ص 150.

امتدادي في مهب الريح — 42
تفجيري الأسى — 43
في سطوة الدهر اللعينه — 44

ويصل اليقين ذروته مع المقطع الثالث (ب : 46) حيث يستسلم مطلع هذا المقطع لورود ثلاث تفعيلات وتطابق السطر الشعري مع حدود البيت. كما نتوهم بهذا التطابق مع البيتين الأخيرين المتضمنين لست تفعيلات من بحر الرمل دون أن يعتريهما أي زحاف. إذا كانت الذات قد أكدت يقينها بالثورة وزمنها السرمدي في المقطع الثاني، فإنها في هذا المقطع تعلن ثقتها بفاعلي الثورة وحماتها وبزمنهم البطولي «بما أن ماهية الإنسان خارج ذاته، فلا يمكن تغيير هذه الماهية إلا جماعيا بتطور تاريخي موضوعي يتصل مباشرة بالطريقة التي يخلق بها الإنسان نفسه فيما يخلق شروط وجوده المادية»[19]. وينفجر الدال العروضي، من جديد، مقوضا أركان زمن وهمي أبدعه الإنسان العربي ثم سكن إليه. فتمردت الذات على ليل القصيدة وحاولت أن تمد يدا إلى فجر يبزغ لعله يضيء مسار ذات تحلم بالتحول. وهو ما يضعنا أمام تجربة الأبيات (50... 56) التي تنتظم فيما يسمى بالجملة الشعرية الطويلة.

إذا كان المقطع الثالث يحمل منتهى اليقين بزمن الثورة وصانعيها، فإن المقطع الرابع يصطدم بقوة الواقع وضراوته. وتترجم هذه الصعقة بالانتقال من تفعيلة الرمل إلى الكامل. يصاحب هذا التحول بولوج متساوي لتفعيلة «مفاعلن» في سياق «مستفعلن» عوض «متفاعلن» (في المقطع الأول)، حيث تتصدر «مفاعلن» البيت الأول. كما يلغي البيت التفعيلة التامة ويعوضها بأخرى ناقصة تسمح للسطر الشعري بالإنفلات من حدود البيت وانتشاره على مدى مجموعة أبيات وتفاعيل متعددة تتراوح بين التفعيلتين واثنتي عشرة تفعيلة. وبالرغم من كون الأبيات لا تتعدى التفعيلتين، فلا نستطيع الجزم بأنها تستغرق نفس المدة الزمنية، مما يجعلها تتفاوت في امتدادها الزمني، سواء على مستوى تشكيلها للبيت أو السطر. وهذا ما يضعنا دائما أمام المجهول واللامنتظر. إضافة إلى أن الذات لا تلجأ فقط إلى تغيير التفعيلات (من الرمل إلى الكامل) أو تغيير طريقة توزيعها، وإنما تعمد، أيضا،

---

[19] المرجع السابق، ص 150.

ARCHIVE

إلى إعادة تشكيل استهلالية كل مقطع. إذا كان البيتان الأولان من المقطع الثاني والثالث يحققان تراجعا عروضيا وزمنيا نظرا لامتلاء التفعيلة، فإن بداية المقطع الرابع تعود إلى انجراف البيت الشعري لتحقيق اندماج التفعيلة وبالتالي اندماج الزمن الذي يستغرق مساحة تمتد أفقيا وعموديا، فتكشف عن مخاوف الذات وهواجسها :

59 ـــ كذبت يا رؤيا
مفاعلن مستف
60 ـــ طريق الصمت لا تفضي
علن مستفعلن مستف
61 ـــ لغير المقبرة
علن مستفعلن

نستشف من هنا أن الذات كلما واجهت المجهول واصطدمت به إلا ويتخذ الزمن مسارا يجرف جسد البيت، وكلما ملأها اليقين إلا وتحتمي بصلابة البيت كما لو أن الذات تمتلك زمنها.

ويعمق المقطع الأخير، الذي تركن بدايته لبحر الرمل الذي يسلم نفسه لعتمة المجهول وقساوته بعدما سكن اليقين، صوت الذات حيث تعلن تمزقها ورعبها عبر تفعيلة «فاعلاتن» وإثبات ألف المد المبتورة في المقطع الثالث :

74 ـــ عتمة الأدغال في الغابات
فاعلاتن فاعلاتن فاع
75 ـــ تدري أيهم عاد
لاتن فاعلاتن ف

ذلك أن إثبات ألف المد لا يتحقق إلا بتسكين لفظة «**العتمة**» حتى يستقيم الوزن، كما هو الحال مع ألف «**نا**» (في المقطع الثالث) عند إسقاطها. مما يخلق تعارضا بين الدال العروضي والدال اللغوي ويعطي لاستعمال تفعيلة الرمل أبعادا متعددة تتحدد انطلاقا من سياقاتها. كما يصبح الرمل في تعارض مع ذاته عندما يواجه، بدوره، زمن المجهول بعدما سكن اليقين واحتمى به. ويتعمق هذا الإنجراف مع تحقق أسطر شعرية تراكم التفعيلات بقدر ما تراكم الأبيات وترحل بالدال

العروضي نحو مغالق المجهول، كما ترحل بالذات نحو اكتشاف هذا المجهول. ويصل التصدع على جبهة الزمن والذات قمته مع البيت (82) حين توقف الذات تفعيلة «فاعلات» لتدخل تفعيلة الكامل «مفتعلن» (وهي نادرة الحدوث) في سياق تفعيلة الرمل :

81 ــ **عاد منهم جسد لا يرتوي،**
فاعلاتن فعلاتن فاعلا
82 ــ **حماءة طين**
ت] مفتعلن مف
83 ــ **شبق،**
تعلن

كما نلاحظ توقف التفعيلة على مستوى البيت (83) الذي يتضمن كلمة واحدة وينتهي بفاصلة تدل على أن دورة الكلام لم تنته بعد وإن أوقفت الذات غصبا دورة الزمن العروضي. هذا الزمن الذي يعلن، من جديد، عصيانه فيأتي سيلا جارفا ابتداء من البيت (84) حين يحقق الجملة الشعرية القصيرة. كما يعلن تمرد الذات ورفضها لزمن الهزيمة.

ب ــ **الجملة الشعرية القصيرة**، تقع، عدديا، بين السطر الشعري والجملة الشعرية الطويلة، وهي تتضمن ما بين ثلاث عشرة إلى ست عشرة تفعيلة(20). والنص يضعنا أمام نموذجين من الجمل القصيرة عند نهاية القصيدة. تبتدىء الأولى من البيت (84) حتى (92) وتضم خمس عشرة تفعيلة وتسعة أبيات، وتستمر الثانية مع البيت (93) حتى (101) وتحتوي على ثلاث عشرة تفعيلة وتسعة أبيات. إذ تحقق هاتين الجملتين اندماجا عروضيا عبر التفعيلة الناقصة أو ما يعرف بالتدوير الذي أصبح يحقق مع القصيدة المعاصرة اندماجا عموديا عوض العلاقة الأفقية التي كان يضطلع بها على مستوى الشطرين. كما تقع هذه الأبيات مباشرة بعد سطر شعري يدمج تفعيلتي الرمل والكامل (ب : 81–82–83) حيث تبلغ القصيدة مرحلة من التصدع، الإنشطار والتمزق الذي يلج بالذات زمن السكون واللاحركة أمام واقع ينهار. فتأتي حركة الدال العروضي (الانتقال من بحر لآخر،

---

(20) أحمد المعداوي، المرجع السابق، ص 58.

ومن سطر شعري إلى جمل شعرية) فتزلزل يقينيات الذات وتعري واقع الهزيمة وتضع الذات أمام مشهد النكسة بكل آلامه ومعاناته، فتنفذ إلى أعماق الذات لتتلمس غضبها وجراحاتها :

84 ـ **عادو**
مستف
85 ـ **وفي ألسنهم من ذنب الضب**
علن مفتعلن مفتعلن مفت
86 ـ **حبالٌ**
علن مف
87 ـ **أبدا ما نفذت عيني**
تعلن مفتعلن مستف
88 ـ **لما خلف البطون الصفر**
علن مستفعلن مستفع
89 ـ **ما خلف الأسارير**
لن مستفعلن مست
90 ـ **القميئه**
فعلن مف
91 ـ **أبدا بيني وبين الشمع**
تعلن مستفعلن مستفع
92 ـ **في نشوتهم**
لن مفتعلن//

يأتي الدال العروضي سيلا جارفا يراكم التفعيلات والأبيات عبر الجملة الشعرية القصيرة، كما يراكم تفاعيل مشهد العودة وما يحمله من خيبة الأمل وارتطام اليقين أمام ما حمله المجهول. فالجملة الشعرية القصيرة استطاعت أن تخرق زمن المجهول الذي رحلت عبره الأسطر الشعرية (التي قفزت على حدود البيت)، كما عبرت عن الاصطدام العروضي بين تفعيلتي الرمل والكامل، بل بين زمن الرمل بكل ما حمل من يقين وبين زمن الكامل المسكون بالقلق والخوف والتربص. رسمت

الجملة الشعرية القصيرة ضراوة الزمن وتصدعه وشرخ الذات عند اصطدامها بزمنها المهزوم، فكانت الصعقة وانفجر الألم.

ج ـــ **الجملة الشعرية الطويلة**، تستغرق زمنا عروضيا يمتد على مسافة تفوق ست عشرة تفعيلة، وبذلك تتجاوز زمن الجملة الشعرية القصيرة. وهذا النموذج من بناء التفعيلة لا نجده داخل النص إلا مرة واحدة في المقطع الثالث الذي ينبني على تفعيلة الرمل، حيث تستغرق الجملة الطويلة الأبيات (50... 56) والتي تتضمن تسع عشرة تفعيلة. وقد أشرنا إلى أن هذه الأبيات تخرج عن النمط الذي يسيج بداية المقطع مع البيت المشطور (46) وكذا أبيات المقطع الثاني، لتحطم، بذلك، جدار زمن وهمي وتنخرط في أفق التمرد على ركود الزمن وانغلاقه. فالكون يمتد بما فيه ويكبر ويرتمي ويسيل ليعيش ويضيء. والذات تريد لحلمها وزمنه أن يطول ويفيض ويتناسل. تأتي، إذن، الجملة الطويلة في عمق الأبيات المشطورة ـــ وما يُتوهم أنها كذلك (57–58) ـــ لتعمق الأمل بالثورة وبالتمرد على القبلي «وغني عن البيان أن هذه التقنية الإيقاعية، هي أكثر تقدما من التقنية التي تعتمد على البحر التام مع مجزوئه ومشطوره»(21). ولعل لجوء الذات في المقطع الثاني (ب : 39... 44) إلى سطر شعري يضم اثنتي عشرة تفعيلة (بعد الإقبال على المشطور وشبه التام) دليل على رغبة الذات في تحقيق التجاوز والتمرد على النموذج، فتأتي الجملة الطويلة في المقطع الموالي صرخة ضد الثبات والسكون والخروج بزمن الذات من القبلي والنمطي إلى زمن الفرادة والتميز. فالذات التي تنشد الثورة والسرمدي والحلم، لا يمكن أن تستبيح زمن السكون، بل تنخرط في الحركة والتجاوز والتخطي. كما ترصد الذات ـــ عبر إيقاع هذه الجملة ـــ عمق اليقين وإيمان المقهورين الراسخ بزمن البطولة والفروسية :

50 ـــ **وأفاق الفجر المصلوب**
51 ـــ **والخمر استباحت خلوة الصفصاف بالشمس**
52 ـــ **ارتمت نهرا عقيقيا**
53 ـــ **وباتت دارنا تكبر**
54 ـــ **وامتدت من الفرحة غابات**

---

(21) أحمد المعداوي، المرجع السابق، ص 59.

55 — وسال النجم في الرمل
56 — فلو فجرت أحزان اليتامى

تمنح الذات من حقها في الحرية والخلق والإبداع، وتستبيح شريعة التجاوز والتخطي. لم تنفك الذات، فقط، من قسرية البيت الشعري المغلق، بل تحطم حدود التفعيلة الوحيدة وتدمج بين تفاعيل متعددة للبحر الواحد ولبحور أخرى؛ كما تخرق حدود السطر الشعري الذي اعتبره النقاد، نظريا، بديلا للبيت الشعري، فحددوا مساره ومعالمه(22). تضعنا قصيدة **«عودة المرجفين»** أمام امتدادات السطر الشعري إيقاعيا وزمنيا. إذ لم تعد التفعيلة المعيار الوحيد القادر على تعيين الزمن، وإنما يصير السطر، كذلك، تقنية لرصد حركة الزمن بين مدها وجزرها. فالسطر يحضن مجموعة تفاعيل بقدر ما يحضن أبياتا بعينها. ومن تم نلاحظ أن السطر الشعري بين حركة تراجعه وامتداده يصل إلى حد تفجير القصيدة إيقاعيا عبر الجمل الشعرية وتقنية توظيفها داخل النص، وكذا زمنيا عندما تتفجر حركة الزمن فتزلزل قيم الثبات، تسائلها وتعيد إنتاجها انطلاقا من شرعية التجاوز والإبداع. وهذا ما سنعمق الكشف عنه بتحليلنا لنظام القافية كمستوى آخر للزمن العروضي والإيقاعي.

II — القافية بين الحركة التصاعدية والتنازلية :

عرف القدماء الشعر بأنه «كلام موزون ومقفى»، حيث اهتم الشاعريون العرب بدراسة القافية قدر اهتمامهم بدراسة الأوزان. وقد حدد الخليل بن أحمد القافية «من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله»(23). فالقافية عودة لنفس الصيغة الوزنية المتكررة في نهاية الأبيات، أي أنها لا تخرج، بدورها، عن منطق العد والقياس الوزني وبالتالي لا تنفلت عن دورة الزمن التي تبتدىء

---

(22) أكد العديد من الدارسين أن السطر الشعري يعتبر مقابلا للبيت وأنه جار على قواعد العروض العربي، فقد يجمع بين البيت التام والمجزوء والمشطور. من تم جعلوا السطر بديلا للبيت. لكن النص (ونصوصاً أخرى) تظهر أن السطر لا علاقة له بمفهوم البيت. ومن تم يصير للبيت مفهوم خاص ومستقل عن مفهوم السطر الشعري.

(23) الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق : الحساني حسن عبد الله، عالم المعرفة، بيروت، بدون تاريخ، ص 149.

مع أول مقطع وزني لتنتهي مع الصيغة الوزنية التي تنمط القافية لتعتبر في النهاية قفل الدائرة. فالقافية تخضع في الشعر العربي للتكرار، لكنها مع النص المعاصر تنفلت من صرامة القبلي والنمطي لتنصهر مع الدوال الأخرى في رحلة الزمن المجهول؛ إذ بقدر ما يمتح النص المعاصر من القواعد القبلية، بقدر ما يتمرد عليها ويعلن عصيانه لها.

في هذا المسار ترحل قصيدة «**عودة المرجفين**» بحثا عن ضوئها الهارب، حيث تأبى القافية عن أن تكون مجرد ضرورة شعرية حيث تنزع إلى أن تساهم كدال في بناء الخطاب الشعري لإعلاء إيقاع الذات. تخضع القافية في هذا النص لصور متعددة، كما تخط لذاتها نسقا خاصا. ذلك أن القافية، كما حددها القدماء، تقع عند نهاية الأسطر والجمل الشعرية، ويبقى تحققها رهينا بالإمتلاء العروضي؛ بينما تطرح نهاية الأبيات التباسا على مستوى تحقق القافية. إذا كانت نهاية البيت التقليدي تمثل لحظة احتواء وامتلاء في نفس الآن (امتلاء البيت/ العروض/ الوقفة/ القافية)، فإن نهاية البيت في القصيدة المعاصرة هي لحظة انفلات ومحو. من تم تضعنا القصيدة أمام أسطر وجمل شعرية مقفاة وأخرى تتمرد على سلطة القافية كما تقدم هذه القوافي صورا متعددة ومختلفة لورودها، إذ لا تخضع لصورة موحدة، وإنما تراهن على الاختلاف والتعدد، فنحصل على الجدول التالي :

القافيـة	ورودها حسب المقاطع					ورودها داخل النص
	م. 1	م. 2	م. 3	م. 4	م. 5	
–○—○ (متدارك)	06	—	—	05	—	11
–○–○ (متواتر)	03	02	04	—	03	12
–○○ (مترادف)	—	02	—	—	—	02

يتضح من خلال هذا الجدول، أن القصيدة تعدد من أنماط قوافيها ولا تستسلم للنمط الوحيد. كما يلاحظ أن توزع القوافي يأخذ تشكلا معينا تهيمن معه قافية المتدارك (–○—○) على المقطع الأول والرابع، في حين يخضع المقطعان الثالث والخامس لقافية المتواتر (–○–○) التي تبثّ في كل مقاطع النص ــ ماعدا

(م. 4) ـــ، وترتبط القافية المترادفة (–○○) ارتباطا كليا بالمقطع الثاني. بالإضافة إلى أن كل قافية تطرح إشكالات عديدة، خاصة على مستوى حروفها، حيث تسمح بإدماج حروف روي متعددة، كما تمزج في حرف الردف بين (الألف والياء والواو)، مما اعتبره القدماء عيوبا للقافية.

من الواضح أن القافية تتعامل، على مستوى الأسطر والجمل الشعرية، مع نوعين اثنين : المتدارك والمتواتر. كما تتعامل مع أضرب متعددة (مستفعلن/ متفاعلن...) سواء على مستوى النوع الأول أو الثاني، مما يضعنا أمام مدد زمنية تخضع للتعدد والاختلاف على صعيد الأضرب وأنواع القوافي. وهذا يسلمنا، من جديد، للترقب والانتظار، فمهما حاول النص الركون إلى قرار إيقاعي ومسكن معلوم يلجأ إليه إلا وينتفض ليخرق حدود المعتاد والمألوف، مبحرا في اتجاه مسكن حر وزمن مجهول. وباستسلام النص للتناوب تارة وللتوالي تارة أخرى، يوهمنا بتوقف زمن القوافي، كما يؤكد موت النموذج ليبقى الإنخراط في زمن المستقبل رهان تبدع من خلاله الذات. فالنص منذ البداية وفي غمرة يقينياته وثورته في الحاضر وفي الماضي، يراهن على المستقبل ويبحر في مجهوله مهما كانت قساوة هذا المستقبل وما .قد يحمله من إحباط وألم. يعمل نظام القافية في هذا النص على ترسيخ زمن امتدادي وانتشاري يتأسس على المفاجأة والترقب والعطش؛ يختلف تمام الاختلاف عن القافية في النظام العمودي، حيث يتسم زمنها بالإنغلاق والإرتواء والركون إلى زمن معلوم.

ذكرنا، سابقا، أن القوافي لا تتحقق إلا عبر الامتلاء العروضي، لذلك لم تتحقق القافية إلا مع نهاية الأسطر والجمل الشعرية. غير أن نهاية الأبيات التي تخضع للتدوير تضعنا أمام بنية جزئية لنظام القافية. وصورة القافية في هذا النموذج لا تستقيم في معظمها إلا بارتباطها ببداية البيت الموالي. وقد أشار إليها أحمد المعداوي بمصطلح «القافية الداخلية»(24). وحتى لا نقع في الخلط بين القافية الداخلية التي تقع في حشو الأبيات وبين نموذج هذه القافية وتميزا لها عن الأولى، نطلق عليها «القافية التدويرية» نسبة إلى الفعل العروضي (التدوير) الذي ينتجها.

ما يميز هذه القافية كونها تتسم بالإلتباس؛ ذلك أن نهاية البيت توهم بالركون

---

(24) أحمد المعداوي، مرجع سابق، ص 62.

إلى القافية والنزول إليها، والحال أنها تزوبع هذا الانتظار عبر تواصل المقاطع الوزنية وانسيابها. غير أن هذا الإنسياب يقدم في تعاقبه قافية تدويرية تبدأ مع نهاية البيت لتستكمل مع البيت الموالي مؤكدة، بذلك، أن البيت الشعري في هذا النص ينتهي ليستمر، كما تحتمي دورته الزمنية بضوئها الكتوم، حيث تنزع إلى بلاغة المحو باعتبار «المحو إثبات لنفي مسترسل»(25). ومع القافية التدويرية يجلو هذا المحو المسترجع عبر مقاطع البيت الموالي، حيث تصير بداية البيت قرارا إيقاعيا يشرع في الصعود ثانية عوض النزول إلى نهاية البيت. ومن ثم تنأى القافية والبيت الشعري عن أن يكونا مسكنا للذات التي تنزع إلى المجهول وتركن إلى مكابدة قلقها الدائم.

تتقدم هذه القوافي التدويرية ضمن صور متعددة، إذ لا تخضع لنموذج سابق محدد ونهائي، بل تسلم نفسها لهتك نسقي للعادة والمألوف. حيث تضعنا أمام نموذج لقافية متداركة (–○––○) يكون لها النصيب الأوفر، ثم قافية متواترة (–○–○) وأخرى متراكبة (–○–––○). كما أن نهاية الأبيات لا تخضع لنفس المقطع الوزني، بل تقف عند مقاطع متعددة [–○–/–○–/○–/○––/...]، قد تجمع بين مقاطع تفعيلتين لتحقق فيما بعد قوافي تدويرية متواترة أو متداركة أو متراكبة. بذلك، تبرز الأبيات عبر مقاطعها الوزنية المقفاة مددا زمنية متفاوتة، بل متعارضة تشكل بؤر انسجام، كما تغرق النص في بؤر التوثر؛ ليس فقط على مستوى علاقة قافية الأبيات ببعضها، وإنما أيضا على مستوى القافية الواحدة :

12 ــ كانت عناقيد اللهيب
(–○–

13 ــ إذا ارتمت فوق الجبال
(–○–   ○––)

14 ــ ألـمهـا في الحـي
(–○– ○––)

15 ــ أمسـح جبهتي منـها
○–)○– ○–)

16 ــ أحس تمرد الأموات فيها
○–)○– ○––)

---

(25) محمد بنيس، مرجع سابق، ص 168.

17 ـــ **نكهــة البعــث**
-○-) (○-
18 ـــ **التئــام الجــرح**
-○-) (○
19 ـــ **في الغصــص الدفينــه**
○-○- (○-

من الواضح أن نهاية البيت، تنبىء ببداية العد العكسي ولحظة النزول والركون إلى قرار نهائي، لكنها تزلزل هذا المصير المحدد لتنطلق الحركة من جديد في اتجاه الصعود وتفتح آفاق انطلاقة جديدة. من ثمة تمثل هذه الأبيات بؤرا للتوتر الزمني، يصبح معها إيقاع الذات حاسما إما بالخضوع لزمن معلوم، مغلق ومشبع؛ أو بالرحيل في مغامرة البحث عن زمن ينفتح على المجهول ويبحث عن ماء القصيدة الذي لا يجف.

من خلال تحليلنا لمعمارية التفعيلة ونظام القافية نستطيع تلمس حركة التفعيلة وامتداداتها داخل النص، وكذا حركة القافية التي تحاول خلق نوع من المصالحة مع الذات بقدر ما تغرق النص في بؤر التوتر والصراع. كما نقف على تحول الزمن من مجرد امتداد وانتظام إلى زمن فاعل يبرز حركة الذات ومدى تفاعلها مع الأشياء المحيطة بها. ولولوج كيمياء حركة الزمن سنتعامل مع النص باعتباره مركبا له الوزن والتركيب والدلالة.

III ـــ نظام الوقفات وغواية الإنفلات :

يحدد جون كوهن الوقفة بأنها «توقف ضروري لصوت المتكلم حتى يأخذ نفسه، لذا فهي، في حد ذاتها، ليست ظاهرة فيزيولوجية، خارجة عن الخطاب. غير أنها، بطبيعة الحال، محملة بدلالة لغوية»(26). من تم تعمل الوقفة على الحد من اندفاع الأدلة، يصبح معها البياض علامة مطبعية تدل على الصمت. وتكمن أهمية الوقفة في كونها تساعد على فهم الخطاب، حيث تضطلع بوظيفة التقسيم، أي تحديد علاقات الترابط المختلفة. هذه العلاقات التي تخضع، أساسا، للمعنى

---

(26) J. Cohen, Structure du langage poétique, op. cit, p. 55

قد تضاف إليها حدود صوتية. وبذلك يتميز البيت الشعري بوجود وقفة يتحكم فيها الوزن بامتياز وتؤدي «وظيفة الدلالة على أن الوزن قد امتلأ وأن البيت انتهى»(27). من هنا تضعنا الوقفة أمام زمنين : زمن الدال اللغوي وزمن الدال العروضي، اللذين يحكمهما الإنسجام، بقدر ما تدركهما غواية التنافر والإصطدام.

أ ــ **الوقفة التامة**، يضعنا النص أمام نماذج محدودة للوقفة التامة (ب : 34–45–46–62)، حيث تتماهى حدود البيت الشعري فيمتلىء بوقفاته الوزنية، التركيبية والدلالية :

34 ــ أنا بالثورة عانقت السماءْ
45 ــ أنا من أسلم للخلد يقينهْ
46 ــ حين عادوا كحل الصمت جفونهْ
62 ــ رأيتهم مروا بلا عمائمِ

تتقدم هذه الأبيات داخل النص محققة وقفة تامة يتفاعل فيها الوزن بالتركيب وبالدلالة. وكل بيت يتضمن ثلاث تفعيلات من بحر الرمل ــ ماعدا البيت الأخير من بحر الكامل ــ، مما يوهم بأن هذه الأبيات تمثل نموذجا للبيت المشطور. فوجود ثلاث تفعيلات لا يدل على احتماء الأبيات بالنموذج ولانسجها على النمط الأولي؛ إذ سرعان ما تنفلت الذات من دائرة المسبق لتنخرط في المجهول، من جديد، وتبحث لنفسها عن مسكر حر. من تم تصير هذه الأبيات، بدورتها الزمنية المستكينة، بداية لانخراط الذات في دورة زمنية مفتوحة يصبح معها التوقع مغامرة والانتظار مآلا.

تركن هذه الأبيات إلى دائرتها المحكمة، حيث يتطابق الوزن والتركيب والدلالة فتنسج عالمها الصغير والمغلق. فالأبيات تزكي زمنها العروضي المسيج والمستقل بزمن آخر نحوي يحكم به قفل الدائرة. غير أن هذه الأبيات، بالرغم من احتمائها بزمنيها (العروضي والنحوي)، فهي تأخذ بعدا انتشاريا داخل النص، سواء على المستوى العروضي أو الترابطي. فالبيت (34)، تخضع تفاعيله الثلاثة (فعلاتن

---

(27) نفسه، ص 58.

فعلاتن فاعلان) للتكاثر، وتصبح ست تفاعيل ثم اثنتي عشرة لتعود من جديد إلى ثلاث تفاعيل. أما على المستوى الترابطي، تعمل الذات على تكرير ضمير المتكلم المنفصل «أنا» عند بداية كل سطر شعري (**أنا بالثورة/ أنا نبع/ أنا لم/ أنا من**). هذا التكرار التأكيدي يبرز حضور الذات واضطلاعها بالفعل وإيمانها بالثورة. كما يسمح بانتصاب الذات المتكلمة، عبر هذا المقطع، في مقابل ذات الآخر المتحدث عنها في المقطع الأول حيث يتم التحول من «هم» إلى «أنا» وبالتالي يبرز التقابل بين الذاتين، مما يجعل النص يندمج في حوارية تشمل صوت الغائب وصوت الذات الحاضرة المؤمنة بالثورة وصانعيها. فكيف تصمد هذه العلاقة الموسومة بالتماهي والإيمان والثقة أمام مفاجآت الزمن وتقلباته ؟

إن الإصرار على تكرار «أنا» لتأكيد حضور الذات، يحكم على الأسطر الشعرية بالركون إلى زمن الجملة الإسمية التي تعمق السكون واليقين. بهذا يصير البيت (34) بانغلاقه وسكونيته ويقينه بؤرة المقطع الثاني بل النص بأكمله، حين يعلي صوت الذات بأحلامها، بآمالها، بيقينيتها وإيمانها الراسخ (**أنا من أسلم للخلد يقينه**). كما يخلق هذا التكرار حركة داخلية تهز الثوابث وتخلخلها فتسمح بتكسير انغلاق البيت (34) ووقفته التامة، مما يعطي الانطباع بأن الأسطر مرتبطة ببعضها عبر التكرار والتأكيد، فالبيت يأتي في منزلة بين الوقفة التامة والعروضية. وبذلك، يساهم الزمن النحوي، بدوره، في خلخلة السكون واليقين، كما هو الزمن العروضي؛ ويخط للنص مسارا نحو مسكن حر وزمن مجهول.

يضعنا البيت (46) أمام نموذج آخر للوقفة التامة، حيث ينسجم الزمن العروضي والنحوي لتشكيل عالم مغلق وخاص. غير أن هذا الزمن المغلق سرعان ما ينفجر عبر حركة تكتونية تهز المقطع من الداخل لتجعل الترقب قدرا والمفاجأة مصيرا. إذ تنهال التفاعيل شلالا على مستوى المقطع والأبيات المتوالية حتى تستقر إما كأسطر شعرية أو تنكتب كجملة شعرية طويلة. مما يكسر الإيهام بالرجوع إلى النموذج والركون إلى زمنية محدودة ونهائية، تصبح معها الوقفة التامة دالا يساهم في بناء الإيقاع بارتجاجه وذبذباته. كما يساهم البيت الشعري، من الناحية التركيبية، في تعميق هذه الحركة والرفع من اهتزازها. فظرف الزمان «حين» يأخذ بعدا امتداديا على مستوى الأبيات المتوالية بالرغم من أن البيت يقدم جوابا للمركب الظرفي (**حين عادوا كحل الصمت جفونه**). غير أن المركب الظرفي الذي يحدد

لحظة العودة يظل مع ذلك فاعلا في الأبيات المتبقية بشكل ضمني. فلحظة العودة كزمن تظل متحكمة في كل التراكات الفعلية المتتالية (**كحّل/ مد/ أرخى/ أفاق**)، كما لو أن كل الأبيات بمركباتها تأتي جوابا للمركب الظرفي. يعمق هذا المركب وظيفة الزمن العروضي على مستوى هذا البيت وعلاقته بالأبيات الأخرى. فالزمن العروضي يتوقف مع الوقفة التامة، بقدر ما ينفجر عبر الأبيات الأخرى. كما يعمل المركب الظرفي على إيقاف حركة الزمن لرصد مشهد العودة الذي ينفجر، بدوره، مع تراكم الجمل الفعلية المتوالية التي ترقب الحركة النفسية للذات وهي على أهبة استقبال العائدين (**باتت دارنا تكبر/ وامتدت من الفرحة غابات/ وسال النجم في الرمل...**).

من تم تصير للبيت وظيفة تفجير زمن المقطع، الذي يسلمنا لزمن المواجهة، حيث تصطدم الذات بالآخر، كما تصطدم بزمنها وما يحمله من انكسارات؛ بعدما سكنت إلى زمن اليقين والأمل والحلم. فلِم تسلمنا هذه الحركة التكتونية التي تناوش النص من داخله ؟

ينتقل البيت (62) بوقفته التامة ومركبه الفعلي من تفاعيل الرمل إلى الكامل مع ورود زحافات جديدة «مفاعلن» لم يتعامل معها النص في المقطع الأول الذي يقف عند مشهد الرحيل بكل ما يحمله من عزة وصولة :

62 ــ **رأيتهم مروا بلا عمائم**

بالرغم من أن البيت يسلمنا لمركب فعلي إلا أن هذه الأفعال تتسم بالجمود (الرؤية) والفتور (مروا) مما يسقط عن البيت دلالة التوثب وقوة الحماس التي تجلت مع الأبيات الأولى للمقطع الأول (**لا جبل يصول إذا مشوا**). وهنا تلتقي سكونية الزمن النحوي بالزمن العروضي، كما تواجه الذات ذاتها والآخر وتصطدم بالزمن الواقعي للحظة العودة. فيأتي البيت بوقفته التامة كضربة النرد قوية وحاسمة، قد تحبط الذات فتصاب بالخيبة، وقد تعطيها نفسا جديدا يزلزلها ويفجر النص حتى لا يستسلم لزمن الهزيمة ولحظاتها المميتة. ذلك أن قوة البصر تظل متوثبة وفاعلة، حيث تصبح لفعل «رأيتهم» قوة انتشارية راصدة وفاحصة لزمن العودة. إذ تظل الرؤية ملاحقة لكل حركات الآخر (**تفرقوا/ أطفأوا/ تفردوا/ صاروا...**).

تتجاوز الرؤية، بذلك، حدود فضائها وزمنها المغلق لتنصهر في بوثقة الزمن المفتوح ترصد واقع الحال وتجلياته ومآل الحلم، حيث يصبح زمن الرؤية مفتوحا على زمن الأفعال الأخرى. من هنا نستشف أن الذات لا تستكين إلى الزمن المغلق والمحدد والنهائي إلا بقدر ما يفتح لها مجالا للانطلاق من جديد لتعي ذاتها وزمنها، فجاءت هذه الوقفة التامة مستجيبة لإيقاع الذات المتوثب والمتحفز الذي يبحث في المجهول مهما كانت مفاجآته.

ب ــ الوقفة المحددة ببياض، تتميز الوقفة بـ«وظيفة الدلالة على أن الوزن قد امتلأ وأن البيت انتهى»(28)، غير أن الذات تجتاحها غواية اختراق مسكن جديد يكون التعدد والترقب غايته، فيصبح «المقيس والمعدود مهددا بما لا يقبل القياس والعد. والدوال وحدها تعرف أسرار اختراق الممنوعات كما المنسي والمكبوت»(29). إذا كانت الوقفة التامة والعروضية تحتكم، أساسا، لحدود الوزن وإشباعاته، فإن هذه الوقفة تجلي الصمت وتختبر البياض «حجة البناء»(30) حيث تصبح النهاية بداية جديدة ومتجددة باستمرار، لها الاختراق قاعدة «تدخلت لا لإحداث التوازن والتناظر وبالتالي التوازي والتساوي بين شطري البيت، كما في نمطه الأولي لدى العرب القدماء أو التقليدية، بل لتقيم توازيا من نوع جديد ينضبط للإمعان في التفكك»(31). في هذا السياق تنكتب قصيدة «**عودة المرجفين**»، فكل الأبيات، باستثناء (34–45–46–62)، تؤسس وقفة البياض وتخلخل بالتالي، المفهوم الكلاسيكي للبيت ولدورته الزمنية المغلقة. إذ تسلمنا القصيدة إلى دورة زمنية جديدة ما إن تشرف على الانتهاء حتى تبدأ من جديد. فالقصيدة التقليدية ترسخ في صلب الزمن المعلوم والمحدد بينما تضعنا القصيدة المعاصرة أمام المجهول والانتظار والترقب بامتياز.

يقف النص على أبيات لا يحدها سوى البياض ويبقى امتلاء التفعيلة معلقا بالبيت الموالي، مما يضعنا أمام أبيات متعالقة ببعضها ويجعل الدال العروضي وزمنه

---

(28) J. Cohen, op. cit, p. 55

(29) محمد بنيس، مرجع سابق، ص 127.

(30) نفس المرجع، ص 128.

(31) نفس المرجع، ص 128.

مسترسلا وخاضعا لبدايات متجددة. بُذلك، نلاحظ أن النص منذ البداية يتموقع في صلب مفارقة زمنية بين السلسلة الكلامية والسلسلة العروضية.

إذا كان البيت (1) من القصيدة يقوم على التحديد الزمني **«في الليل»** أي تحديد زمن الرحيل، فإن الذات لجأت على مستوى الدال العروضي إلى بتر هذا التحديد وجعل زمن الدال مفتوحا أمام المطلق والمجهول. هذا التعارض بين التحديد والإطلاق، بل إن فسحة الصمت تفسح المجال لاحتمالات السفر في زمن الليل وظلمته. من تم يصير صمت الدوال (اللغوي والعروضي) تعميقا لصمت الليل الذي يسمح للذات بسماع وقع الأقدام وصولة الماشين التي تعجز عن منافستها الجبال (**في الليل/ لا جبل يصول إذا مشوا**). يؤدي البياض، على مستوى هذا البيت، وظيفة إضاءة الحدث وكذا زمن وقوع الحدث، كما يخلق لدى المتلقي أفقا انتظاريا يطمح لاستكمال صورة الليل وزمنه. ويظل البياض فاعلا عندما تقف الذات على زمن الليل في المقطع الخامس، حيث تبلغ المفارقة الزمنية حدتها من خلال التعارض بين زمن الكامل وزمن الرمل، وبين زمن الدال العروضي في البيت (1) وزمنه في البيت (73) وكذا بين زمن الوقفة في البيت (1) وزمنها هنا :

73 ــ **عتمة الأدغال في الغابات**
74 ــ **تدري أيهم عاد**
75 ــ **وتدري**

إذا كان الليل في البيتين (1–2) يحدد زمن الرحيل ويعلي صولة رجاله وفروسيتهم، فإن الليل هنا (ب : 73–74–75) يرصد زمن العودة، حيث يجعل الدال العروضي الزمن بطيئا ووطأته عصيبة ومريرة. من تم نلاحظ أن الذات على مستوى البيت (1) لم تأت إلا بتفعيلة واحدة تكتمل على مستوى البيت (2). بينما ترد في البيت (73) تفعيلتين والثالثة تستكمل على مدار البيت الموالي. هذا التعارض يعزز بتعارض آخر على مستوى السلسلة الكلامية، ففي البيت (1) تلقي الذات بمركب ظرفي محدد ومركز يضعنا أمام احتمالات متعددة تنجلي مع البيت الموالي. بينما يتقدم البيت (73) عبر مركب إسمي أكثر تعقيدا لا يعلن عن زمنه بل يعمق وطأة الليل وقسوته عبر امتداداته الاستعارية. إذ يضيف لدلالة **«عتمة»** «ثلث الليل الأول بعد غيبوبة الشفق»(32) لفظتي الأدغال والغابات.

---

(32) لسان العرب، مادة عتم، ج 12، ص 381.

فتغدو الحياة ليلا مستديما شديد الظلمة، ثقيل الوطء؛ بعدما كان الليل زمنا للنور بامتياز.

تضعنا الأبيات (73–74–75) أمام نموذج لوقفة البياض، حيث ترتبط وزنيا وتركيبيا؛ مما يوهم بأن زمنها مواز لزمن البيتين (1–2). غير أن البيت (75) يعلن عن انفجاره التركيبي ويرتبط نحويا بالبيت الموالي الذي ينفصل عنه عروضيا. وهذا ما يعلي «الإمعان في التفكك»، تفكك الدال العروضي عن الدال اللغوي، وكذا الزمن العروضي عن التركيبي لتبرز مفارقة زمنية تعمق زمن التصدع والتشظي. مما يعيد دورة الزمن الماضي في الحاضر ويبدأ العد الزمني من جديد ليقود نحو الخطيئة، وتنقلب الأشياء إلى أضدادها عندما تهاجر الذات إلى النص الديني لتتفاعل مع قصة نوح :

76 — **كيف فاض الماء في التنور**
77 — **حتى نغلت بالدود**
78 — **عين الشمس**
79 — **حتى أورق الإنجيل**
80 — **في عين الخطيئه**

من الواضح أن النص يعلي من تقنياته ويوغل في إيقاع التفكك والتحلل والتصادم. فوقفة البياض عوض أن تركن إلى قرار يحضن الدالين العروضي والتركيبي، فإنها تعمق دلالة الإنفلات وغوايتها. مما يجعل زمن الذات زمنا منفلتا وصداميا بامتياز. وتأتي الأبيات الأخيرة من المقطع الثالث، كاستهلال لزمن عودة الفرسان الراحلين (56–57–58)، لتبرز هذه التقنية المبثوتة في صلب وقفات البياض :

56 — **فلو فجرت أحزان اليتامي :**
57 — **في جناح الليل لاخضلت ينابيع**
58 — **وفاض اللحن في الكأس الحزينه**

يرتبط البيت (56) من الناحية العروضية بالبيت السابق حيث يحقق وقفة البياض، فيما يتصل تركيبيا بالبيتين المواليين له. يخلق هذا التقاطع والانفصال اصطداما بين الدالين العروضي واللغوي، مما يعمل على تصعيد الحدث وتصدعه

وتشظيه. إذ كيف يصبح حزن اليتيم ومعاناته وبؤسه مبعثا للخصب ونشدانا للمطلق ؟ أكيد أن الانتصار قد يحيل مرارة الموت وفجيعته إلى فرحة الحياة، في حين أن الهزيمة تحول الحياة برمتها إلى خراب. من هنا نلاحظ أن هذا التفكك الإيقاعي يسلم النص والمتلقي إلى زمن ينحسر فيه القناع وتبدو فيه الذات عارية من حلمها :

59 ـ كذبت يا رؤيا
60 ـ طريق الصمت لا تفضي
61 ـ لغير المقبره

تواصل هذه التقنية إبحارها نحو التصدع والإنشطار مع المقطع الأخير الذي يقف على واقع زمن العودة، حيث يتبدد زمن الحلم الجميل ويرحل اليقين ليحل زمن التشظي والانكسار. فتعمل الوقفة على تعميق الإحساس بمرارة الزمن وانكساراته التي تجد جذورها مع التداخل الحاصل على مستوى التفعيلة، حيث تدخل تفعيلة الكامل في سياق الرمل على مستوى الأبيات (81-82-83). تأبى هذه الأبيات بالرغم من توقف التفعيلة إلا أن تنذر تركيبيا بالاستمرار عبر نقط الترقيم المتمثلة في الفاصلة والتي تصبح بعدها الأبيات سيلا جارفا تنذر بانهيار الزمن الجميل ليبقى حطام الحلم والرؤيا شاهدا على هذا الزمن المقيت الذي يدفن نصاعة الثلج وبياضه حتى لا تبقى إلا **«عتمة الأدغال في الغابات»** و**«عمق البحار السود»** حيث تصير الأمكنة ظلالا لزمن الهزيمة والإحباط، وحيث تغتال البراءة والأحلام :

96 ـ قف على موتاك
97 ـ وادفن سورة الثلج
98 ـ بعينيك،
99 ـ حطام حلمك المشعلُ
100 ـ من رؤيا
101 ـ بريئه

خاتمة، لعبة الزمن :

أثار باشلار ظاهراتية الدائرة مؤكدا أن العالم دائري حول الكائن الدائري،

في هذا المسار تخط القصيدة العربية إيقاعها في اتجاه زمن محدد، نهائي، مغلق، ينتهي ثم يعيد البداية من جديد. مما يسلم القصيدة لدورات زمنية معزولة، تكون القافية قفلا لها وإعلانا عن انغلاق البيت وانعزاله «وكل ما يعزل يصير دائريا، ويأخذ صورة الكائن الذي ينطوي على ذاته»(33). في حين يعمق الشاعر المعاصر بلاغة الإيهام ويوقع على نقرات المحو، حيث يلعب على حدّي الاكتمال والنقصان.

إن الإنتقال من بيت لآخر علامة انتهاء وإعادة البداية، غير أن النهايات تظل مفتوحة وتؤدي إلى توليد بدايات لها طابع الاستمرار والانتشار. بذلك، تنفجر البنية المغلقة للبيت الشعري وكذا دورته الزمنية النهائية، حيث تتأسس حركة الذات على التحولات والتوالد الذي يتم عبر حلقات حلزونية مفتوحة ومتلاحقة. مما يكسر دورة البيت الأفقية وينتقل بها إلى دورة حلزونية عمودية تعمق الإحساس بالزمن كحركة متصلة وجوهر متغير(34). تتناسل قصيدة **«عودة المرجفين»** عبر حركة زمنية حلزونية تنمو وتتحول من بيت إلى آخر تقهر حدود المعدود والمقيس لتخضعه للحركة ولإيقاع الذات. فتحقق بذلك الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف، إلى زمن تتمدد أجزاؤه، وتتسع في كل لحظة»(35). يمتد عنوان القصيدة على بعدين زمنيين : زمن ما قبل العودة وزمن العودة، حيث يملأ الخوف والإضطراب والجزع المرجفين(36) بعدما كانوا فرسانا تتزلزل الأرض تحت أقدامهم. وتتحرك القصيدة على امتداد هذين الزمنين، فتعلي زمن الاسترجاع بكل صولته ويقينياته في الثورة والتغيير، كما تعيش زمن الانتظار المشبع بقناعات الماضي وبإضاءات الحلم وضوئه المنفلت. تنطلق حركة الزمن من الماضي لتدفع النص من ذاكرة الماضي إلى آفاق المستقبل. وفي هذه اللحظة من الحكي تكسر الذات ذاكرة الماضي وتباشير الرؤيا :

---

(33) انظر، G. Bachelard : Poétique de l'espace, éd, P.U.F, Paris, 1978, p. 214

(34) «وبما أن الحركة متصلة فالزمان متصل، يكون قد قرر أن تصور الزمان لا يمكنه أن يكون بدون حركة (تغير)»/ «ومادام التغير جوهر الزمان، فما من شيء إلا واقع في إطار الزمان». عبد الغفور بريسول، تأملات فلسفية وعلمية حول مفهوم المكان والزمان، الاتحاد الإشتراكي، ع. 5932، 1999، ص 12.

(35) نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 8، 1997، ص 178.

(36) لسان العرب، مادة : رجف، ج 9، ص 112.

كذبت يا رؤيا ـــ 59
فطريق الصمت لا تؤدي ـــ 60
لغير المقبره ـــ 61

حيث تكتشف الذات الهوة التي تفصل الحلم عن الواقع، ليتحول النص من زمن الفروسية إلى زمن الهزيمة والإحباط والتشظي. تخضع حركة الزمن القائمة على التوثب والتصعيد والتحول لحركة الإيقاع. فقد استطاع الإيقاع كحركة جوانية(37) أن ينقش حركة الزمن على جسد القصيدة. فالشعر «لا يمكن أن يفهم كإبداع خلاق إلا إذا كان تعبيرا عن التجاوز، أي عن زمانية الكينونة بما هي استباق مولد لأسئلة الوجود التي ماتفتأ تتحول، تنتقل من سؤال الآن كتمثل للحظة الراهنة المشروطة بإكراهات الواقع، لتعانق الزمان الحر، حيث لا يغدو الانتهاء سوى فرصة متجددة لإعادة البدء»(38). فقد تمكنت الذات عبر إيقاعها من اختراق الزمن صعودا إلى أعلى، حيث يبقى الزمن جدلا صاعدا لا حركة خطية»(39)، وحيث يفتح الزمن والإيقاع فضاء الشعر على اللامنتظر والمجهول، ويظل الترحل والسفر قدرا، ليستمر الشعر، في زمن الإحباط، إعلان الحياة.

---

(37) نستعير مصطلح «الجواني» من الدراسات التي قامت حول الخطاب السردي، ولا نقصد بذلك مفهوم الإيقاع الداخلي والخارجي، وإنما حركة الإيقاع كتنظيم للدوال وللمعنى وللذات داخل الخطاب، وهذا ما يذهب إليه هنري ميشونيك.

(38) عبد العزيز بومسهولي، الضمير الشعري، في كتاب، صلاح بوسريف، بين الحداثة والتقليد، سلسلة شراع، ع 62، 1999، ص 83.

(39) محمد السرغيني، الشعر، الألوان ومناخ الكتابة، نص الحوار الذي أجراه حسن نجمي مع الشاعر، جريدة الاتحاد الاشتراكي، الملحق الثقافي، ع. 401، ص 5.

وظائف الأدب في زمن تكنولوجيا المعلومات الجديدة

محمد عفط

فيما تحقق تكنولوجيا المعلومات الجديدة خطوات كبرى في مضمار التقدم، يبدو أنها تثير، يوما عن يوم، الكثير من التساؤلات لدى العديد من المفكرين الذين يبحثون في مختلف الآثار التي يمكن أن تكون لوسائط الاتصال الحديثة على كافة الأنشطة الإنسانية التي تتعرض لمجموعة من التحولات يفرض عليها ضرورة التكيف مع المستجدات التكنولوجية المتسارعة.

ويأخذ هذا الأمر أهميته العلمية حينما يتعلق بإنتاجات ذات خصوصية، ونقصد بها تحديدا الإنتاجات الثقافية — وضمنها الأدب — وهي التي تستثير تساؤلات قوية بصددها في زمن اكتساح وسائط الاتصال الحديثة. ويبدو أن هذه الإشكالية قد بدأت تفرض نفسها بقوة وتشغل بال العديد من المشتغلين بالثقافة والأدب إبداعا وقراءة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الاهتمام بوضع الثقافة في زمن تكنولوجيا المعلومات الجديدة يأتي من كون البعض يرى أنها قد أصبحت في ذيل الاهتمامات نتيجة تقدم حقول أخرى في واجهة التأثير. ولكن آخرين يرون العكس ويعتبرون أن الإشكال الأساسي في هذا الإطار هو إشكال ثقافي. فالثقافة، حسب «لوردس أريزب» المدير العام المساعد لليونسكو لشؤون الثقافة، ترفض، بحكم طبيعتها، التهميش والاختزال ولا يمكن لها أن تكون مجرد عامل مساعد لعملية التنمية التكنولوجية. فليس دورها أن تكون خادما من أجل تحقيق الغايات المادية، بل يجب أن تكون هي الأساس الاجتماعي الذي تقوم عليه هذه الغايات نفسها. ومن

ثم، اتسع نطاق الرأي الذي يقول إن التنمية لم تعد تقاس بالتقدم التكنولوجي والاقتصادي في المقام الأول بل يتحدد الأساس فيها بمدى توسيع نطاق الخيارات أمام الناهضين بالجهد التنموي. وهنا يتضح جوهر العلاقة بين التنمية التي تأخذ البعد الثقافي بعين الاعتبار وتكنولوجيا المعلومات التي تشكل الوسيلة الفعالة لتوفير بدائل الخيارات وتعدد الحلول مما يشير إلى أن «إشاعة المعرفة وإتاحة المعلومة تزيدان من فاعلية المجتمع وحيويته ومنسوب ديمقراطيته، ومناعته ضد أساليب الاستبداد والغزو الثقافي»⁽¹⁾.

من هنا تأخذ وجهة نظر منظر وأديب أهميتها العلمية والتحليلية ضمن النقاش الدائر حول وضع الثقافة والأدب تحديدا في زمن تكنولوجيا المعلومات الجديدة. يتعلق الأمر بوجهة نظر الأستاذ «أمبرطو إيكو» الذي يرى أنه لاتزال للأدب وظائف عديدة في الوقت الذي أصبح يظن فيه آخرون أن الأدب قد فقد جميع وظائفه ولم يبق إلا تنظيم حفل جنائزي — تأبيني له.

يرى «إيكو» أننا محاطون بسلطات غير مادية كثيرة، لا تتحدد فقط فيما يطلق عليه قيما روحية، مثل العقيدة الدينية. ومن هذه السلطات التقليد الأدبي، ويعني به «إيكو» مجموع النصوص التي أنتجتها الإنسانية لغايات غير عملية (مثل وضع سجلات، وضع قوانين وصياغات علمية، تسجيل محاضر جلسات أو إعطاء مواقيت القطارات) ولكن، على العكس، حبا فيها هي نفسها، والتي نقرؤها للذة، للإعلاء الروحي، لتوسيع المعارف، وحتى لترجية الوقت، دون أن يرغمنا أحد.

وإذا كان من طبيعة الحال أن الموضوعات الأدبية ليست مادية إلا في نصفها، لأنها تتجسد في نواقل مكونة عموما من ورق، فإنها قد كانت، في القديم تتجسد في صوت ذاك الذي كان يذكر بالتقليد الشفوي، أو أيضا في الحجر، واليوم نتحاور حول مستقبل الكتب الإلكترونية التي يجب أن تسمح لنا بأن نقرأ أيضا قصيدة طويلة مثل «الكوميديا الإلهية» على شاشة من البلورات Cristaux السائلة.

لا يخفي «إيكو» تفضيله قراءة رواية أو قصيدة في مجلد من ورق يمكنه أن يتذكر فيه اللمس والصفحات المطوية، ولكنه بدأ يسمع عن جيل من القراء

---

(1) نبيل علي : «الثقافة العربية وعصر المعلومات»، علم المعرفة، عدد 265، يناير 2001، ص 50.

hackers الذين لم يسبق لهم أبدا أن قرأوا كتابا في حياتهم، قد أصبحوا يقاربون، بفضل الكتاب الإلكتروني، رواية مثل دونكشوت ويقدرونها.

يطرح السؤال بقوة إذن : لأي شيء يصلح هذا الخير غير المادي الذي هو الأدب ؟

يمكن الإجابة، حسب «إيكو»، بأنه خير يستهلك لذاته gratia sui، وإذن لا يصلح لشيء. لكن رؤية غير مجسدة للذة الأدبية يمكن أن تحمل معها خطر اختزال الأدب في الركض jogging ـــ أو في ممارسة الكلمات المتقاطعة ـــ اللذين يصلحان معا لشيء ما، الصحة الجسدية، أو التربية المعجمية.

لكن ما يثير اهتمام «إيكو» هو تجاوز هذا الجواب السهل المذكور سلفا، والحديث عن وظائف الأدب اليوم في حياتنا الفردية وحياتنا الاجتماعية.

أولى هذه الوظائف أن الأدب يحافظ على اللغة أو لا في وضع فعل وممارسة باعتبارها تراثا جماعيا. فإذا كانت اللغة، تذهب، حسب تعريفها، حيث تشاء، ولا يمكن لأي مرسوم آت من فوق، أو من السياسة أو من الأكاديمية أن يوقف مسيرتها ويجعلها تنحرف نحو مقامات يدعى أنها ملائمة، فإنها تتميز بأنها ذات حساسية فيما يتعلق بإيحاءات الأدب. فبدون دانتي، لم يكن بالإمكان أن تكون هناك لغة إيطالية موحدة. ففي كتابه «الخطابة السوقية» يحلل ويدين مختلف اللهجات الإيطالية، ويقترح نفسه لتكوين لغة عامة جديدة. لم يراهن أحد على مثل هذا الفعل المتعجرف، ومع ذلك، فإن دانتي قد ربح الرهان بـ«الكوميديا الإلهية».

صحيح أنه لكي تصبح لغة متكلمة من الجميع، كانت تلزم لغة دانتي العامة قرون عديدة، ولكنها وصلت إليها لأن جماعة أولئك الذين كانوا يعتقدون في الأدب قد ظلت تستلهم من هذا النموذج الذي لو لم يكن، لما كان ـــ ربما ـــ بإمكان فكرة الوحدة السياسية أن تجد طريقها.

إن الأدب، بمشاركته في تكوين اللغة، يخلق هوية وجماعة، والأمثلة على ذلك كثيرة ـــ كما يرى «إيكو» ـــ ماذا كانت ستكون الحضارة اليونانية دون هوميروس، والهوية الألمانية دون ترجمة الإنجيل من قبل لوثر، واللغة الروسية دون بوشكين، والحضارة الهندية دون قصائدها المؤسسة ؟

لكن الأدب يمنح أكثر من هذا، إنه يسمح كذلك بالمحافظة على اللغة حية وفاعلة في المجال الفردي. إن الكثيرين يتأسفون، اليوم، لميلاد لغة برقية جديدة في البريد الإلكتروني، ونصيصات في الهواتف المحمولة حيث يصل الأمر إلى كتابة «أحبك» بشارة لكن يجب — حسب «إيكو» — ألا ننسى أن هؤلاء الشباب أنفسهم الذين يبعثون رسائل في هذا الطبع الجديد هم أنفسهم، على الأقل في جزء منهم، الذي يتسابقون في هذه الكاتدرائيات الجديدة للكتب التي هي المكتبات megrastore. حتى ولو كانوا لا يفعلون إلا التصفح دون أن يشتروا، فإنهم يدخلون في اتصال مع أساليب أدبية مثقفة ومحضرة، لم يكن آباؤهم، وبالتأكيد أجدادهم، قد تعرضوا لها.

ثانية هذه الوظائف — حسب «إيكو» — أن قراءة الأعمال الأدبية توجب علينا ممارسة الأمانة والاحترام في حرية التأويل.

توجد هرطقة نقدية خطيرة، هي مميزة لعصرنا، يمكننا — حسبها — أن نفعل ما نشاء بعمل أدبي، وأن نقرأ فيه ما توحي لنا به نزواتنا الأكثر قابلية لعدم المراقبة. ليس صحيحا.

إن الأعمال الأدبية تدعونا إلى حرية التأويل لأنها تقترح علينا خطابا ذا مستويات متعددة من القراءة وتضعنا أمام التباس اللغة والحياة. ولكن للتقدم في هذه اللعبة، التي يقرأ كل جيل — وفقها — الأعمال الأدبية بطريقة مختلفة، يجب أن نكون محركين باحترام عميق تجاه ما يسميه «أمبرتو إيكو» قصد النص.

فمن جهة، يبدو لنا أن العالم هو كتاب «مغلق» لا يسمح إلا بقراءة واحدة لأن هناك قانونا يحكم الجاذبية الكوكبية، إما أنه صحيح، وإما أنه خطأ. وبالمقارنة، يظهر لنا عالم الكتاب عالما مفتوحا. لكنا لنحاول أن نتناول بحس سليم عملا سرديا ولنواجه الاقتراحات التي يمكن أن نتلفظ بها حوله مع تلك التي نعلنها عن العالم. فحول العالم، نقول إن قوانين الجاذبية الكونية هي تلك المقدمة من قبل «نيوتن»، وبأنه من الصحيح أن نابليون قد توفي في سانت هيلانة يوم 5 ماي 1821. ومع ذلك، إذا كان لدينا عقل متفتح، فإننا سنكون دائما مستعدين لإعادة النظر في قناعاتنا، يوم يعلن العلم صورنة مختلفة للقوانين الكونية الكبرى، أو يوم يجد مؤرخ وثائق غير منشورة تثبت أن نابليون قد مات على باخرة بونابرتية وهو

يحاول الفرار. وعلى العكس من ذلك، مقارنة مع عالم الكتب، نجد أن جملا مثلا كان شارلوك هولمز عازبا، هاجم الذئب «القبعة الحمراء الصغيرة»، ولكن الصياد خلصها من بعد، أنا كارنينا تقتل نفسها، تبقى صحيحة على الدوام ولا يمكن أن تكون أبدا مفندة من أحد، ولن يؤخذ باحترام أحد يعلن أن هاملت قد تزوج أوفيليا أو أن الإنسان الأعلى Superman ليس كلارك كينت Clark kent.

إن النصوص الأدبية تقول لنا بشكل واضح ما لا يمكن أن نضعه أبدا موضع تساؤل، وهي، خلافا للعالم، تبين لنا، وبسلطة عليا، ما يجب أن يؤخذ على أنه هام، وما لا يمكننا أن نأخذه على أنه نقطة انطلاق لتأويلات حرة.

في نهاية الفصل 35 من «الأحمر والأسود» قيل لنا بأن جوليان سوريل يتوجه إلى الكنيسة، ويطلق الرصاص على السيدة دورينال، وبعد أن لاحظ أن ساعدها يتحرك، يقول لنا ستاندال بأن جوليان سوريل قد أطلق رصاصة أولى وأخطأ ضحيته، ثم أطلق عليها رصاصة ثانية وسقطت المرأة.

لنتخيل الآن أنه تم الإعلان بأن الساعد المتحرك، وكذلك واقعة أن الطلقة الأولى قد ضاعت في الفراغ، يبينان أن جوليان لم يأت إلى الكنيسة بقصد حاسم للقتل لكنه دفع إلى ذلك بنزوة شهوية غير محسوبة العواقب.

هذا التأويل، يمكن أن نعارضه بآخر، بما في ذلك أن جوليان كانت لديه منذ البداية نية القتل، ولكنه كان جبانا. إن النص يسمح بالتأويلين.

لنفترض أن أحدا يتساءل أين انتهت الرصاصة الأولى، سؤال هام بالنسبة لهواة ستاندال. وكما أن هواة جويس يذهبون إلى دوبلن بحثا عن الصيدلية التي اشترى منها بلوم الصابونة ذات شكل الليمونة، يمكننا أن نتخيل هواة ستاندلين يبحثون أن يكتشفوا في هذا العالم كنيسة فيريير de verrières، وأن يتفحصوا بعد ذلك كل واحد من أعمدتها لكي يجدوا فيه أثر الرصاصة... لكن لنفترض الآن أن ناقدا يريد أن يؤسس كل تأويله للرواية على مصير الرصاصة الضائعة، في الأزمنة التي تجري، ليس أمرا غير محتمل، ولقد وجد من أسس كل قراءته لقصة «بو» «الرسالة المسروقة» على وضع الرسالة بالنسبة للمدخنة، لكن إذا كان «بو» يجعل وضع الرسالة ملائما بوضوح، فإن ستاندال لا يهتم بهذه الرصاصة الأولى، وإذن، يبعدها من مجموعة الكيانات المتخيلة، إذا بقينا أوفياء للنص ستاندالي، فإن هذه

الرصاصة قد ضاعت تماما، ومعرفة أين مرت هي سرديا دون أهمية، على العكس، المسكوت عنه في أرمانس Armance عن العجز الممكن للشخصية يدفع القارىء نحو فرضيات جنونية لاستكمال ما لا يقوله المحكي، وفي «الخطاب Les Fiancés» جملة مثل «ردت الشقية» لا تقول إلى أي حد دفعت Gertrude خطيئتها، مع إيجيديو، لكن الهالة المعتمة للفرضيات المستنتجة لدى القارىء تمثل جزء من ملاحة هذه الصفحة المضمرة (بكسر الميم) بشكل جد متحفظ.

في بداية «الفرسان الثلاثة» قيل بأن دارتانيان d'Artagnan يصل إلى Meung على فرس نحيل haridelle ذي أربعة عشر سنة، يوم الاثنين الأول من أبريل 1625. مع برنامج logiciel جيد، يمكنا أن نلاحظ مباشرة أن هذا الاثنين كان هو يوم 7 أبريل. ولكن الصفحات التالية لا تمنح أية أهمية لهذا المعطى. إن مسار الرواية لا يجعل أبدا من المهم واقعة ان وصول d'Artagnen كان يوم اثنين في حين أنه يعطي الاهتمام إلى واقعة أنه كان في أبريل (لنذكر بأنه، لكي لا يبين بأن نجاده الجميل لم يكن موشى إلا من الأمام، فإن بورطوس Porthos كان يحمل معطفا طويلا من المخمل قرمزي لم يكن الفصل يسوغه ــ كما لو أن الفارس يجب أن يخدع بأنه مزكوم ــ).

يمكن أن يظهر هذا بديهيات للكثيرين، لكن هذه البديهيات (المنسية غالبا) تقول لنا إن عالم الأدب يسمح بجمل لا يمكن أن توضع موضع شك، ويقدم لنا إذن نموذجا، متخيلا، للحقيقة، هذه الحقيقة الأدبية تنعكس على ما نسميه الحقائق التأويلية (الهيرمنوطيقية) : لأننا، يمكن أن نجيب ذاك الذي يقول لنا بأن d'Artagnan كان محركا بشهوة الجنسية المثلية homosexuelle تجاه Porthos، وبأن اللامسمى كان موجها نحو الشر بعقدة أوديب المتعذر كبتها، وبأن متدينة مونزا Monza مثل ما يمكن أن يوحي به بعض رجال السياسة اليوم، قد كانت فاسدة بالشيوعية، وبأن Panurge تتحرك هكذا بحقد على الرأسمالية الناشئة، أنه من المستحيل، في النصوص التي يحيل عليها، الحصول على أي إثبات، أي إيحاء، أي إشارة تسمح لنا بأن نمنح أنفسنا لهذه الانحرافات التأويلية. إن عالم الأدب عالم من الممكن فيه القيام بروائز للبرهنة ما إذا كان لقارىء ما حس الواقع، أم أنه فريسة لهذياناته.

الوظيفة الثالثة ــ حسب «إيكو» ــ هي أنه بإمكاننا القيام بإثباتات حقيقية عن الشخوص الأدبيين لأن ما يحصل لهم مسجل في نص، والنص هو مثل توزيع موسيقي. صحيح أن آناكارنينا تموت منتحرة مثلما أنه صحيح أن السمفونية الخامسة لبتهوفن هي من do الصغير domineur (وليست من Famajeur كما هي السمفونية السادسة) وتبدأ بـ«sol, sol, sol, mi bémol». لكن، بالنسبة لبعض الشخوص الأدبيين ــ ليس للكل ــ يحدث أن يخرجوا من النص الذي ولدوا فيه ليرحلوا في منطقة من الكون الذي ننجح بصعوبة في تحديده.

إن الارتحالات من نص إلى نص (ومن خلال ملاءمات مختلفة جوهريا، من كتاب إلى فيلم أو إلى باليه، أو من التقليد الشفوي إلى الكتاب) قد حدثت أيضا بالنسبة لشخوص الأسطورة كما لشخوص السردية «اللائكية» أو ليس، جاسون، أرثر، أو بارسفال، أليس، بيينوشيو، دارتانيان، لكن، حينما نتحدث عن شخوص هذا الجنس، هل نحيل أنفسنا على توزيع محدد ؟ لنأخذ «القبعة الحمراء الصغيرة». التوزيعان الأكثر شهرة، توزيع Perranlt، وتزيع الأخوين Grimm يختلفان شكل عميق. في الأول، نجد البنت الصغيرة مفترسة من قبل الذئب وتنتهي القصة هنا، ملهمة إذن تأملات أخلاقية صارمة حول أخطار عدم الانتباه. في الثاني، يصل الصياد، الذي يقتل الذئب، ويعيد الحياة إلى الطفلة الصغيرة والأم الكبيرة. نهاية سعيدة.

لنتخيل الآن أما تحكي الخرافة لأبنائها وتوقفت عند اللحظة التي يفترس فيها الذئب «القبعة الصغيرة الحمراء». إن الأطفال سيحتجون وسيريدون القصة «الحقيقية» القصة التي تعود فيها «القبعة الحمراء الصغيرة» إلى الحياة، ولن يصلح لشيء ذي أهمية أن تعلن الأم أنها فقيهة لغة ذات توجه صارم. إن الأطفال يعرفون قصة «حقيقية» حيث «القبعة الحمراء الصغيرة» تعود للحياة حقيقية، وأن هذه القصة هي الأقرب إلى رواية الأخوين Grimm منها إلى رواية Perrault. لكن، لا تتلاقى مع توزيع الأخوين Grimm، لأنها تسمح بسقوط سلسلة من الوقائع الصغرى ــ التي يختلف بخصوصها Perrault وGrimm، مثلا نوعية الهدايا التي تحملها «القبعة الصغيرة» إلى جدتها، والتي يظهر الأطفال مستعدين بامتلاء للتراضي بشأنها، لأنهم يرجعون إلى فرد خطاطي أكثر، ومتحرك في التقليد، وموزع على توزيعات عديدة الكثير منها شفوية، هكذا، تصبح «Le petit Chaperon rouge

القبعة الصغيرة الحمراء»، دارتانيان، أوليس، أو مدام بوفاري أفرادا يعيشون خارج توزيعات أصلية، وعليهم يستطيع أناس لم يقرأوا أبدا التوزيع النمطي أن يدعوا إقامة إثباتات حقيقية.

ويرى «إيكو»، أنه حتى قبل قراءة «أوديب ملكا»، كان قد تعلم أن أوديب قد تزوج جوكاست. فرغم أن هذه التوزيعات متحركة، فإنها ليست غير قابلة للتحقق منها : أي شخص قال إن مدام بوفاري قد تصالحت مع شارل وتعيش سعيدة معه سيسبب لنفسه استنكار أناس الحس السليم، كما لو أن هؤلاء كانوا متفقين حول شخصية إيما.

أين هم هؤلاء الأفراد المتحركون ؟

لقد كتبنا في عدد لا نهائي من الروايات والقصائد بأن مثلا «أسد ربال» قتل كورين، وبأن ثيوفراست يحب بجنون سيودولند، ومع ذلك لا يفكر أحدا أننا يمكن أن نقوم بإثباتات حقيقية في موضوعهم لأن الأمر يتعلق بشخوص غير محظوظين أو ولدوا بشكل سيء، لم يرحلوا أبدا ولم يأتوا ليكونوا جزء من الذاكرة الجماعية، لماذا يبدو من الحقيقي، في هذا العالم، أن هاملت لا يتزوج أوفيليا، أكثر من واقعة أن ثيوفراست قد تزوج ثيودولند ؟ ما هي قطعة هذا العالم التي يسكنها هاملت وأوفيليا وليس البئيس ثيوفراست ؟

إن شخوصا مثل هاملت أو آنا كارنينا قد أصبحوا إلى حد ما حقيقيين جماعيا لأن الجماعة قد بنت، حولهم، خلال قرون وسنوات، استثمارات عاطفية، إننا نقوم باستثمارات عاطفية فردية حول جماع من الاستيهامات التي يمكننا بلورتها عيوننا مفتوحة أو نحن نائمون، نستطيع أن نتأثر فعليا بالتفكير من موت شخص نحبه، أو نحس بردود أفعال فيزيائية بتخيل أنفسنا خلال علاقة حميمية معه، وبالطريقة نفسها، عن طريق عمليات تماه أو إسقاط، يمكننا أن نتأثر لمصير إيما بوفاري، أو، كما حدث هذا لأجيال، أن نجد أنفسنا نتدرب على الانتحار من خلال مغامرات فرتر أو جاكوبو أرتيس. لكن، إذا سألنا أحد هل الشخص الذي تخيلنا موته قد مات حقيقة، نجيب بلا، وبأن الأمر كان يتعلق بأثر لخيالنا الأكثر خصوصية. وعلى العكس من ذلك، إذا سئلنا هل قتل فرتر حقيقة ؟ نجيب بنعم، والخيال الذي تحدثنا عنه ليس خاصا أبدا، إنه واقع ثقافي تتفق حوله كل جماعة القراء.

وفي الوقت الذي نحكم فيه بالجنون على ذاك الذي ينتحر فقط لأنه تخيل (مع علمه بأن الأمر كان يتعلق بمنتوج خياله) أن محبوبته قد ماتت، فإننا نحاول أن نعلل بطريقة أو بأخرى إقدام أحد على أن يقتل نفسه (مع علمه بأنه كان يبكي شخصية خيالية) بسبب انتحار فرتر.

يجب أن نجد فضاء من الكون حيث يحيا الشخوص ويحددون سلوكاتنا إلى الحد الذي نأخذهم فيه كنماذج حياة، حياتنا وحياة الآخرين، وبأن نتفاهم جيدا حينما نقول عن أحد بأن عنده عقدة أوديب، شهية ضخمة gargantuesque، سلوك دون كيشوت، غيرة عطيل، شك هامليت، أو بأنه ذو دونجوانية غير قابلة للشفاء، وهذا، لا يحدث، في الأدب، لشخوص فقط، بل أيضا في وضعيات، أو في موضوعات. لماذا تصبح هؤلاء الحوريات nymphes للإدامة à perpétuer، نزول المطر هذا اليوم على بريست Brest، الخامسة مساء Las cincos de la tarde استعارات مستحوذة، مستعدين لتكرارها في كل لحظة نعيشها أو لا نعيشها.

هذه الكيانات الأدبية هي بيننا. لم تكن هنا منذ الأزل، مثل (ربما) جذور التربيع ومبرهنة فيثاغوراس، لكن منذ، وبعد أن خلقت من قبل الأدب وغذيت باستثماراتنا العاطفية، هي هنا ويجب أن نأخذها في حسابنا، لنقل، لتلافي نقاشات أنطولوجية وميتافيزيقية أنها توجد باعتبارها عادات ثقافية، وهيئات اجتماعية dispositions، لكن، حتى الطابو الكوني لزنا المحارم هو عادة ثقافية، فكرة، استعداد، ومع ذلك، فقد كانت له قوة تحريك مصائر مجتمعات إنسانية.

الوظيفة الرابعة للأدب ــ حسب «إيكو» ــ هي أنه حينما يقول لنا شخص اليوم بأنه حتى الشخوص الأدبيين يعانون من خطر أن يصبحوا متلاشين évanescents، متغيرين، غير ثابتين، وأن يفقدوا ثباتهم الذي يفرض علينا أن ننكر مصائرهم. لقد دخلنا في عصر النص المفرط l'hypertexte(2)، والنص المفرط الإلكتروني لا يسمح فقط بالسفر من خلال رابطة خيوط نصية (لتكن موسوعة كاملة أو أوبرا omnia لشكسبير) دون أن يقع لذلك «فك dévider» كل المعلومة التي يضمها، باختراقه مثل إبرة تخيط في ربطة خيوط الصوف، لكن النص المفرط

---

(2) النص المفرط Hypertexte هو «مجموعة من المعطيات النصية، المرقمة على حامل إلكتروني يمكنها أن تقرأ بطرق مختلفة ومتنوعة.

hypertexte يعطي أيضا النشأة لممارسة كتابة اختراعية حرة. توجد، على الأنترنيت، برامج يمكن بها كتابة قصص جماعيا، بالمشاركة في سرود من الممكن تغيير تطورها إلى ما لا نهاية. وإذا كان بالإمكان القيام بهذا مع نص نحن في معرض إبداعه مع مجموعة من الأصدقاء المحتملين، لماذا لا نقوم بذلك أيضا مع نصوص أدبية موجودة، بشراء برامج تسمح بتغيير القصص الكبرى التي تستثيرنا منذ آلاف السنين ؟

لنتخيل قليلا، نحن نقرأ بلذة «الحرب والسلام» وطلب منا : هل ستنتهي ناتاشا بالتنازل أمام ملاطفات flatteries أناتول ؟ هل هذا الأمير المثير أندري سيموت حقيقة ؟ هل سيمتلك بيير الشجاعة ليطلق الرصاص على نابليون ؟ والآن هل يمكننا أن نعيد بناء تولستوي (نا) بأن نمنح لأندريه حياة سعيدة طويلة، وبأن نجعل من بيير محرر أوربا، أو أن نصالح إيما بوفاري مع شارل المسكين، بأن نجعل منها أما سعيدة ومرتاحة، ويمكننا أيضا أن نقرر أن «القبعة الحمراء الصغيرة» تدخل إلى الغابة وتلتقي فيها مع بينوشيو، أو أن الطفلة الصغيرة قد اختطفت من قبل زوجة الأب marâtre ووجهت للعمل تحت اسم سندريلا لخدمة Scarlett O'Hara، أو أن تلتقي في الغابة واهبا سحريا يسمى Vladmir Propp الذي يمنح خاتما سحريا enchanté، بفضله سوف تكتشف، على جزيرة عجيبة، الألف l'Aleph، هذه النقطة التي نرى منها كل الكون، وحيث بعيدا جدا جدا، أبعد من مرآة Alice، نشاهد خورخي لويس بورخيس وهو يذكر Funes et memorioso بألا ينسى إعادة آناكارنينا Anna karénine إلى مكتبة بابل.

هل سيكون ذلك سيئا ؟ لا، لأن الأدب قد فعل ذلك من قبل، وقبل النصوص المفرطة hypertextes، مع مشروع «كتاب» مالارمي، جئت السرياليين، مليارات قصائد كونو، كتب الطليعة الثانية المتحركة، وهو أيضا ما يفعله Jam session jazz. لكن وجود ممارسة Jam session، الذي يغير كل مساء مصير موضوعة من الموضوعات، لا يمنعنا، ولا يثبطنا عن الذهاب إلى قاعة حفلات حيث سوناتة opus 35 si bémol mineur ستكون هي نفسها.

لقد قال أحدهم بأنه باللعب بآليات نصية كبرى، ننقذ أنفسنا من شكلين من الضغط، الانصياع لمغامرات مقررة من آخر وإدانة التقسيم الاجتماعي بين

أولئك الذين يكتبون وأولئك الذين يقرأون. يبدو لي هذا بلادة، لكن من الأكيد أن اللعب بطريقة مبدعة بالنصوص المفرطة hypertextes، بتغيير القصص وبالمشاركة في إبداع أخرى يمكن أن يكون إبداعية مثيرة، تمرين جميل يمكن أن يمارس في المدرسة، شكل جديد للكتابة مشابه لـJam session، أعتقد أنه يمكن أن يكون جيدا، وأيضا تربويا، محاولة تغيير القصص التي توجد سلفا، تماما كما يجب أن يكون هاما إعادة كتابة شوبان لموندولين mondoline : هذا يصلح لشحذ الإبداعية الموسيقية، وفهم لماذا كان طابع البيانو ملازما جدا للسوناتة بـsi bémol mineur.

لكن هذه الألعاب لا تحل محل الوظيفة التربوية الحقيقية للأدب، وظيفة تربوية لا تختزل في نقل أفكار أخلاقية، سواء كانت جيدة أو سيئة، أو في تكوين حس بالجميل.

يستعير يوري لوتمان في كتابه «الثقافة والانفجار La culture et l'explosion التوصية الخاصة لتشيكوف»، التي إذا ظهرت، حسبها، في محكي أو في دراما، في البداية، بندقية معلقة في الحائط، وقبل النهاية، هذه البندقية يجب أن تطلق. يدعنا لوتمان نفهم أن المشكل الحقيقي ليس هو معرفة هل البندقية سوف تطلق حقيقة. وبالتحديد فهم أن عدم معرفة : هل سوف تطلق أم لا، ليس هو ما يمنح المعنى للحبكة.

إن قراءة محكي تريد أن تقول إن على القارىء أن يكون مأخوذا في توتر، في تشنج spasme. إن إكتشاف أن البندقية قد أطلقت في النهاية، أو لم تطلق، لا يأخذ القيمة البسيطة لمعلومة، إنه اكتشاف أن الأشياء قد تطورت، وعلى الدوام، بطريقة معينة، بعيدا عن رغبات القارىء الذي يجب عليه أن يقبل هذا الحرمان، ومن خلاله، التعبير عن رعشة المصير.

إذا كنا نستطيع التقرير في مصير الشخوص، فإنه سيكون مثل الذهاب إلى منصة وكالة للأسفار : «إذن، أين تريدون أن تجدوا الحوت la balaine، في ساموا aux Samooas أو في ألوتين Aleutines ؟ ومتى ؟ وهل تريدون قتله بأنفسكم، أم ستتركون Quiqueg يفعل ذلك ؟».

إن الدرس الحقيقي لموبي ديك هو أن الحوت يذهب حيث يريد.

لنفكر في الأوصاف التي يقوم بها هو جو لمعركة واترلو في «البؤساء». على خلاف ستاندال الذي يصف المعركة بعيون فابريس، الذي هو في الداخل، ولا يفهم ما يقع، يصفها هوجو بعيون الإله، يراها من الأعلى : إنه يعرف أن نابليون لو علم أن في الجانب الآخر من ذروة هضبة مون سان جان Mont - saint - Jean، كان هناك واد un ravin (لكن دليله لم يقل له شيئا)، فإن مدرعات ميلهود Milhand لم تكن لتسحق تحت أرجل الجيش الإنجليزي، ولو أن الراعي الصغير الذي يعمل دليلا لـBülow قد أوحى بمسار مغاير، لما وصل الجيش البروسي في الوقت لكي يقرر مصير المعركة.

مع بنية نصية مفرطة Hypertextuelle، نستطيع إعادة كتابة معركة واترلو بإبراز أن فرنسيي كروشي Grochy يصلون إلى ساحة ألمانيي Blucher، وهناك خطط حربية تسمح بعمله، وهذا جد مسل. لكن العظمة التراجيدية لصفحات هوجو تكمن في واقعة أن (بعيدا عن رغباتنا) الأشياء تسير كما تسير. إن جمال «الحرب والسلام» هو أن احتضار الأمير أندري ينتهي بالموت، رغم أن هذا لا يعجبنا، إن الانبهار الأليم الذي تمنحه لنا كل قراءة للتراجيديين الكبار هو أن أبطالهم، الذين كان بإمكانهم الإفلات من مصير فظيع، لا يفهمون، لضعف أو عمى، نحو أي شيء يذهبون، ويسرعون إلى الهاوية التي حفروها بأيديهم.

هذا هو ما يريد هوجو أن يقوله لنا بعدما بين أية فرص أخرى كان بإمكان نابليون في واترلو أن ينتهزها :

«هل كان ممكنا أن يربح نابليون هذه الحرب ! نجيب بلا، لماذا ؟ بسبب ولنكتون Wellington ؟ بسبب Blücher ؟ لا، بسبب الله ؟.

هذا ما تقوله لنا القصص الكبرى، للحاجة يتم تعويض الإله بالمصير، أو بقوانين الحياة القاسية.

إن وظيفة المحكيات «غير القابلة للتعديل» هي، بالتحديد، التالية : ضد رغبتنا في تغيير المصير، تجعلنا نمس بالأصبع استحالة تغييره. ولذلك، مهما كانت القصص التي تحكيها، فإنها تحكي أيضا قصصنا، ولذلك نقرؤها ونحبها، نحن بحاجة لدرسها الصارم «القمعي». يمكن للسردية النصية المفرطة hypertextuelle أن تربينا على

الحرية والإبداعية. جيد، لكن ليس كل شيء، إن المحكيات «المبنية سابق» تعلمنا أيضا الموت.

في الختام، يعتقد «إيكو» أن هذه التربية على المصير والموت هي واحدة من الوظائف الأساسية للأدب.

استأنسنا في عرض وجهة نظر «إيكو» بمجلة :

Magazine Littéraire, N° 392, Novembre 2000, p.p. 58-62

العجيب في الحيوان والنبات والمعدن

بقلم : توفيق فهد(٭)

ترجمة : عبد الجليل الأزدي

I ــ تحديد الموضوع :

1 ــ في الفكر الديني للشرق القروسطي، الإسلامي والمسيحي واليهودي كذلك، كل شيء في الخلق عجيب، على منوال الخالق نفسه، ففي كل ذرة تظهر حكمته العجيبة وقوته الخارقة. ومن ثم، يصير العجيب هو العادي واليومي والغامض.

ومع ذلك، ليس صحيحا أن للعجيب درجات وأن تجلياته يمكن تصنيفها إلى مراتب يرتبط زديادها بدرجة ابتعادها عن «العجيب العادي» إن صح التعبير.

وبالرغم من أن الإنسان يكتّف في ذاته الجوهري من الحكمة الربانية، فإن العجيب فيه عادي جدا لدرجة أنه يتطلب تأملا موجّها ليكون مدركا في المنظور المشترك بين الناس. ووحده الفيلسوف ورجل الدين والمتصوف يمتلكون الوعي بذلك تماما. وينسحب الأمر نفسه على عجائب الكون، مثل عجائب الكوكب السماوي والظاهرات الجوية وشكل الأرض والبحار والتنوع الشاسع للكائنات الحية والنباتات والمعادن. ووحدها التجليات غير المألوفة هي التي تدرك، مثل ظهور المذنبات والخسوف والعواصف المحتدمة بكيفية استثنائية والأمطار الطوفانية والمسوخ والانمساخات والاكتشافات الاستثنائية والمنتجات النادرة، إلخ.

2 ــ يميز القزويني بين درجتين من ظهور العجيب بمصطلحين متميزين :

أ ــ «العجيب العادي» المميّز بمصطلح عجب (جمع : عُجاب؛ ويستعمل

(٭) أستاذ بجامعة ستراسبورك.

بالأولى أعاجيب، جمع عجيبة). ويعبِّر عن حيرة الإنسان أمام كل ظاهرة طبيعية أو حدث فوق طبيعي، مادي أو تاريخي... لا يستوعب حقيقة علّته ويجهل طريقة التأثير فيه(1). ومن ثم، فالعجيب هو دالّةُ درجة تعلم ومعرفة الإنسان؛ ويتضاءل رِطمُه(2) ويتوقف عن أن يكون عجيبا تبعا لتدرج التقدم الذي ينجزه الإنسان في معرفة العِلل الحقيقية والميكانيزمات السرية في سلوك الكائنات والأشياء.

يتجلى هذا العجيب في مختلف أصناف الكائن الروحاني والإنساني والحيواني والنباتي والمعدني والكوني. والواقع أن إدراكه يقع على الكائنات السماوية المرئية وغير المرئية، وعلى الكائنات الأرضية مهما كانت طبيعتها، وفي خصائصها المتعددة ومسلكياتها وغاياتها.

ب ــ «العجيب الغريب» ويشار إليه بمصطلح الـ«غريب» (الجمع : غرائب)، وينسحب على كل ظهور للعجيب الذي يحدث ناذرا ويقطع مع المألوف والعادي. ويمكن لهذا أن يكون حصيلة أرواح قوية أو نجوم مؤثرة أو عناصر تنتج آثارا غير متوقعة وغير قابلة للتفسير، ولكن بتدخل خاص من الخالق دائما(3).

وينتظم ضمن هذا النصف :

- العجيب اللاهوتي الذي يشمل العجيب النَّشْكَوْني(4) والعجيب الرؤيوي(5) ومعجزات الأنبياء وكرامات القديسين والأولياء.
- العجيب الشيطاني.
- العجيب السحري والتنجيمي والشعوذي والأعجوبي أو صانع المعجزات.
- العجيب الكوني والجوي والأرضي.
- العجيب المادي الذي يتجلى في الخواص الاستثنائية لبعض الأنواع الحيوانية والنباتية والمعدنية.

---

(1) القزويني، عجائب المخلوقات، ص 5.

(2) [م.ع] الرَّطم : الأثر الحاسم.

(3) نفسه، ص 9.

(4) النشكوني = مرتبط بنشأة الكون [م.ع].

(5) الرؤيوي = مرتبط برؤيا يوحنا المتميزة بوصف مذهل لنهاية العالم، القيامة [م.ع].

- العجيب الفولكلوري والحكائي الذي يحتضن كل ما هو رائع وخرافي وفنطاسي والذي هو نتيجة جميع أشكال العجيب المشار إليها آنفا.

3 — في هذا الحضور شبه الكوني لـ«العجيب الغريب» بصفته تعلية أو إعلاء لمزاد «العجيب العادي»، يحتفظ بمكان متميز للخواص العجيبة والخرافية والفنطاسية أو النادرة ببساطة (الطرائف) التي نشاهدها في الحيوان والنبات والمعادن بسبب من طابعها الملموس والقابل بكيفية سهلة للإدراك بواسطة الذكاء الإنساني، وبسبب كذلك من الخاصية النفعية لمثل هذه التجليات التي لا تنقصها عموما انعكاسات اقتصادية؛ ذلك أن ندرتها يمكن أن تكون مصدر ربح أو إشباع شخصي، وواقع الاستمتاع بها يمكن أن يكون امتيازا وعلامة على اليسر.

في ذهن المصنّفين العرب الذين تناولوا ممالك الطبيعة الثلاث بأي شكل من الأشكال، يقام نوع من التسلسل بينها مع إحالة شبه دائمة إلى الإنسان. ومع أن الأخير يوضع دائما على رأس الكائنات المتحركة الحية على الأرض، بسبب الكمال النسبي لكفاءاته الثقافية، فإنه بعيد عن أن يجمع في نفسه الكمالات المتعددة التي يحتكرها بعض شركائه في العالم الحيواني. وبالفعل، توجد في الحيوان والنبات والمعدن صفات وخواص عجيبة لا يملكها إطلاقا. ومن ثم، فهو المستفيد السعيد من جميع هذه العجائب؛ وعليه أن يعتبر باستعماله الجيد أو الرديء لها.

II — المصادر :

إن موضوعنا، محدّدا بهذا الشكل، يعتبر على عناصره التكوينية في مختلف الأجناس الأدبية.

1 — هناك أولا الكتابات المخصصة حصرا لقطف الظاهرات العجيبة التي تعتبر من وجهة نظر واسعة جدا، شاملة بكيفية خاصة للخرافي والفنطاسي. ومن هذه الكتابات المتعددة أصلا، يظهر(6) أن اثنين منها يمثلان عَلَمين هامين في تطور هذا الجنس :

أ) **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب** لأبي حامد المازني الأندلسي الغرناطي (473/1080–565/1169)، نشر **كآبرييل فيران** تحقيقا غير تام له ضمن

---

(6) انظر مثلا مادة عجيب في كشف الظنون، حاجي خليفة.

Le Journal Asiatique[7]، وهو حكاية رحلة قام بها المصنِّف ابتداء من سنة 1117/511، قادته من اسبانيا إلى ساردينيا، فإلى صقلية فمصر فسوريا. وقد وصل إلى بغداد سنة 1122/516 ولبِثَ فيها أربع سنين؛ ثم رحل إلى بلاد فارس ومنها دلف إلى شمال روسيا وبقي في زخزين بالفولكَا العليا وكان ما يزال بها في العام 1133/528؛ ومنها اتجه صوب باكتريان. وبعد خمسة عشر عاما نصادفه في هنغاريا. وفي العام 1160/555 عاد إلى بغداد ومنها إلى خراسان. وبعد مدة، رجع إلى سوريا. وفي سنة 1162/557 كان في الموصِل حيث كتب **التحفة**. وبعد ذلك بقليل، قفل عائدا إلى سوريا وبها توفي.

ب) **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** لزكريا بن محمد القزويني[8]. المصنِّف ومصنَّفاته معروفان جدا. وقد شكلا موضوعا لدراسات عديدة ولترجمات متعددة إلى اللغات الأوروبية.

يختلف كتاب العجائب عن **تحفة أبي حامد** بكونه نتيجة عمل تجميعي أنجز بكثير من العناية والتنقيح. ويمثل الشكل النهائيَ الذي أخذه هذا الجنس الأدبي. ونعثر فيه على ترتيب حاذق لجميع موضوعات العجيب الملتقطة من كتابات المصنِّفين والرحالة والجغرافيين وأصحاب المصنفات المختلفة والموسوعيين التي استطاع القزويني الحصول عليها. ويقع بكيفية متواترة الاستشهاد بأبي حامد المازني (انظر ص 24 وما بعدها). ومن هذين الكتابين أساسا تم اغتراف العناصر المكونة لهذا التقرير.

---

(7) 1925/207، ص ص 1-193-148؛ 193-304. ويعطي فيران Ferrand ترجمة جزئية (ص 242 وما بعدها). وقد ألف المصنِّف كذلك كتاب المعرب (وليس المغرب) عن بعض أخبار المغرب، سنة 1122/516، وفيه يصف رحلته (إسبانيا ــ أفريقيا ــ الاسكندرية ــ القاهرة ــ دمشق ــ بحر قزوين ــ دربند، إلخ)؛ وفي هذا الوصف يقع التنبيه على الجوانب الخرافية والفنطاسية والعجيبة للعمارة والموضوعات والأشياء والكائنات التي صادفها أثناء الرحلة. وقد ترجم كتاب المعرب ونشر في اسبانيا من لدن C.E. Dubler، بمدريد، 1953.

(8) 1848، Gottingen و Ed. Wüsteneld. ويوجد جزء ثان عنوانه آثار البلاد وأخبار العباد، يتمّم هذه الكوزموغرافيا. الناشر نفسه، كَوتنكَين، 1849؛ طبعة جديدة، بيروت، دار صادر، 1969.

2 ــ تتعدد جدا المصادر الأخرى المتضمنة للعناصر الملائمة لموضوعنا، نكتفي بالإشارة إلى بعض منها :

• **في موضوع الحيوان** : كتاب **الحيوان** للجاحظ(9) وهو غني جدا بالسّمات العجيبة وبالحكايات الشعبية المنظومة؛ وينسحب الأمر نفسه على **مجمع الأمثال** للميداني(10) الذي انتقينا منه العديد من الأمثال المرتبطة بالحيوان؛ وقد شكلت موضوع تحليل نسقي ظهر منه جزءان ضمن Revue de synthèse(11) والبقية تأتي.

وهناك مصدر آخر هام جدا في هذا المجال هو : **حياة الحيوان الكبرى** للدّميري(12) وهو كتاب ذائع الصيت ويشكل موسوعة حيوانية حقيقية.

• **في موضوع النبات** : الكتاب الذي ينقل أكبر عدد من العناصر العجيبة هو **الفلاحة النباتية** الذي أوشكنا على الانتهاء من تحقيقه. وهذه الموسوعة النباتية الغنية جدا وذات الأهمية القصوى لتاريخ العلوم والتقنيات، تحتفظ عَرضا بأساطير وخرافات وسمات عجيبة مرتبطة بالعديد من النباتات. غير أن أصله الأرميني واستعماله المحدود يجعلانه شيئا ما خارج المنطقة الثقافية التي تشكل موضوع هذا التقرير.

ونعثر على بعض العناصر الخاصة بما يهم الخواص العجيبة لبعض النباتات ضمن أبحاث **المفردات**(13) مثل دراسة **ابن البيطار**، وبما يهم العجيب الشعوذي والسحري والعرافي ضمن كتاب **غاية الحكيم** للمجريطي **ومقدمة** ابن خلدون كي لا نذكر إلا هذين المصدرين.

أما كتابات علماء النبات العرب، مثل **أبي حنيفة الدينوري وابن قتيبة**(14) فتضم القليل من العناصر العجيبة.

---

(9) توفي سنة 868/255، هارون، IIV-I، بيروت، 1969.

(10) تمّ في 1106/499، طبعة بولاق 1284، في جزئين.

(11) 61–1971/62، 5–43، 65–1972/66، 43–62.

(12) توفي سنة 1405/808، منشورات بولاق، في جزئين، وبخصوص الكتابات المتعلقة بالحيوان ينظر : F. Sezgin, Gas III, 349 sq.

(13) [م.ع] المفردات : النباتات الطبية التي تستخدم في معالجة بعض الأمراض.

(14) بخصوص الكتابات العربية أو المترجمة إلى العربية، انظر المرجع السابق، ص 310 وما بعدها.

• **في موضوع المعادن** : توجد ببليوغرافيا غنية(15)، يبرز منها كتابان هامان بخصوص موضوعنا.

أ) **الجماهر في معرفة الجواهر** للبيروني(16).

ب) أزهار الأفكار للتيفاشي (ت 651–1253)، والذي تمّ تأليفه ما بين 621–624، وقد عُرف منذ القرن الماضي بفضل الطبعة والترجمة الايطالية التي أنجزها A. Raineri(17).

3 ــ تنقل سلسلة من المصادر الأخرى العديد من العناصر الهامة لموضوعنا :

أ) في المقام الأول، حكايات الرحلات وكتابات الجغرافيين والتواريخ العالمية(18).

ب ــ في المقام الثاني، الكتابات الموسوعية والأنطولوجية والحكائية (النوادر)(19).

ج) في المقام الثالث، الكتابات التي تعنى بخواصّ الكائنات(20).

هكذا إذن يشمل موضوعنا العديد من الأجناس الأدبية. ولو أن كتّاب العصر الوسيط لم يستخلصوا من هذه المجموعة الشاسعة المادة التي تهم موضوعنا، لتطلب منا ذلك اليوم بحثا طويلا جدا. ويدين العرض الآتي **لأبي حامد الغرناطي وأبي**

---

(15) انظر : P. Krauss, Jâbir (cité infra), II, 71 n 2.

(16) Mort en 440/1048. Ed. F. Krenkow, H'aydarâbâd 1963 : trad. allem. par Taqî ed Dîn al-Hilâlî, 1941 (Samlung orientalistichen Arbeiten, 7) XXI, 41p.

(17) Fiori di pensieri sulle Pietre Preziose di Ahmed Teifascite, Bologne, 1818
تمكن الإشارة كذلك إلى كتاب : الدخائر في أحوال الجواهر لابن الأكفاني نشره وعلق عليه الأب أنستاس ماري، بغداد، 1939.

18) On trouvera, chez G. Ferrand, JA loc. cit., pp. 26-31, une bibliographie sommaire de ce genre d'écrits.

(19) يمكن أن نورد على سبيل المثال كتاب : نهاية الأرب في فنون العرب، للنويْري (ت 1332/732) القاهرة، 1933؛ وانظر بصفة خاصة الجزء التاسع، 224، والعاشر، 132 (الحيوانات المتوحشة والداجنة)؛ الجزء العاشر ص ص 133–178 (الحيوانات السامة والضارة؛ الجزء العاشر، ص ص 179–323 (الطيور والأسماك)؛ الجزء الحادي عشر (الأعشاب).

(20) CF, supra, p. 5

زكريا القزويني، وينضاف إليهما : الجاحظ : **الحيوان**، والدميري : **حياة الحيوان**، والابشيهي : **المستطرف في كل فن مستظرف**(21)، والمسعودي : **التنبيه والإشراف**(22)، وأخيرا واصف شاه : **أخبار الزمان وعجائب البلدان**(23)

III — موضوعات العجيب الرئيسية في الحيوان والنبات والمعادن :

تظهر موضوعات العجيب الحيواني والنباتي والمعدني في جميع أشكال العجيب المذكورة أعلاه.

1 — هكذا، تستخدم في العجيب التشكوني والقيامي الأشكال الحيوانية والنباتية والمعدنية للتعبير عن الجانب العجيب والفنطاسي في الكائنات المخلوقة.

عرشُ الله، المخلوقِ من مادة خضراء متلألئة، تحمله أربعة ملائكة وجوهها هي وجوه نسر وأسد وثور وإنسان، ومحاط بثعبان كوني.

والسماوات السبع وضعت من أحجار كريمة (الزمرد، البُرنز، الياقوت الأحمر والياقوت الأصفر، الذهب الأحمر، الفضة، اللؤلؤ الأبيض)؛ والسماوات الأربع الأولى تسكنها ملائكة لها وجوه حيوانات (أبقار وخيول ونسور وعقبان). والجنة عامرة بالجواهر النادرة؛ والشجرة الرائعة جدا هي سدرة المنتهى؛ وكل ورقة منها تظلّل أمة.

تقوم الأرض على ظهر وقرني ثور له أربعون ألف رأس وأربعون ألف عين ومثلها مناخر وأفواه وألسنة وقوائم؛ ويقف هو نفسه فوق قرش كبير تُذكِّره دويبة بالنظام كلّما أوعز إليه إبليس بزعزعة حمله الثقيل.

الأراضي السبع التي تمثل مراقي جهنم أهلة بالعقارب والنسور والسلاحف والثعابين وجميع أنواع المسوخ. ويتغذى المعذبون في الجحيم على الفواكه والأوراق والأغصان النّتنة والمُرة جدا لشجرة الزقوم وشجيرات الذريع والغسلين، وهي

---

(21) Nous utiliserons la trad. fr. de G. Rat. t. II. Paris-Toulo, 1902 : cf. en partuculier. les ch. LXII-LXVII.

(22) Le livre de l'Avertissement et de la Revision, trad. Fr, par B. Carra de Vaux, Paris 1896: éd du Caire, 1938; éd de Goeje, Bibl. Geogr., VIII, Leyde, 1894.

(23) Cf. L'Abrégé des Merveilles, trad. Fr. par B. Carra de Vaux, Paris, 1898

نباتات جهنم الوحيدة التي تنمو فيها وترتوي من نارها بكيفية أبدية. إن ثمار الزقوم المرعبة تشبه رؤوس الشياطين(24).

2 ــ إن زينة القبة الزرقاء (= السماء) التي أثارت دائما إعجاب العرب الرُّحّل والتي كانوا يضبطون على حركاتها إيقاع نجعتهم، توصف في أغلب الأحيان مثل وجوه حيوانية. ويكفي اعتبار أسماء ووجوه صور البروج. وهي معروفة جدا بحيث لا يلائم تعدادها هنا(25).

3 ــ في علم الملائكة وعلم الشياطين تحتل الوجوه الحيوانية موقعا متميزا : فعلاوة على ما قيل آنفا، يجب ملاحظة أن الملائكة عموما تدرك بصفتها تتمتع ببعض الامتيازات الممنوحة للحيوانات، وبصفة خاصة القدرة على الطيران بفضل أجنحة مثنى وثلاث وربع(26). ويؤكد بعض المصنفين أن «أنواع الحيوان الموجودة في الأرض تمثل صور مخلوقات الأجسام السماوية مثلما أن النقوش والصور المرسومة على الجدران تمثل حيوانات من لحم ودم(27).

تأخذ الشياطين والجان أشكالا حيوانية متعددة، وبصفة خاصة أشكال المسوخ مثل الغول والسعلاة والشق والعدار والدهاب(28) التي تتجلى عبرها غالبا. غير

---

(24) «أذلك خير نُزُلاً أم شجرة الزقوم. إنا جعلناها فتنة للظالمين. إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم. طلْعها كأنه رؤوس الشياطين» [سورة الصافات، 62-65]. ونعثر على عناصر هذه الفقرة ضمن :

T. Fahd, «La naissance du monde selon l'islam», dans la naissance du monde, Sources orientales 1/1959; pp. 237-279.

(25) القزويني، عجائب المخلوقات، مذكور، ص 28-54.

(26) [م.ع] نقرأ في سورة فاطر : الآية 1، ما يلي : «الحمد لله فاطر السماوات والأرض جاعل الملائكة رسلا أولي أجنحة مثنى وثلاث وربع».

(27) القزويني، مذكور، ص 55.

(28) [م.ع] الغول «اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا كان أو أنثى. إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى»؛ والسعلاة «الواحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لتفتن السّفار»؛ والشق «شق إنسان أي نصف آدمي مشقوقا بالطول»؛ والدهاب «يوجد في جزائر البحار وهو على صورة إنسان راكب على نعامة يأكل لحوم الناس الذين يقذفهم البحر»... وقصد المزيد من التفاصيل في هذا الشأن يمكن الاستئناس بالجاحظ في كتابه الحيوان، والشيعي الإمامي صاحب مروج الذهب، المسعودي، وأخبار الزمان ومن أباده الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران، وديوان تأبط شرا وأخباره؛ جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار، دار الغرب الإسلامي 1984/1404،... وانظر للاستئناس دائما : =

أنها تتجسد في حيوانات أخرى مثل الحية والعقرب والجمل والفرس والحمامة والطاووس، إلخ.

تذكر قصة سليمان الوجوه والأشكال المثيرة جدا التي يمكن أن يأخذها الجن والشياطين : بيضاء وسوداء وصفراء وصهباء ومبرقشة، تمثل أمام سليمان على هيئة خيول وبغال ووحوش كاسرة لها أذناب وأظلاف وقرون وخراطيم. ويوجد ضمنها من في الخلف وجهه ومن تخرج النار من شدقيه. وبعضها يمشي على أربع، وأخرى لها رأسان أو رأس أسد وجسم فيل. أحدها نصفه كلب ونصفه قطة وله خرطوم طويل؛ وآخر له هيئة قرد بمخالب كالمناجل.

جنٌّ الوبار(29) أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة تطورت بين اليمامة والشعر وتمتلك حركية في الأشكال وحضورا كليا مدهشا وهو ما جعلها في كل الأزمنة ملاذ رواة السّمر ومستمعيهم تحت الخيام البدوية. ومنذ البدء كرّس الإسلام التصور الذي كان للعرب الأقدمين عن هذه القدرة العجيبة على التحول التي يتوفر عليها الجن. روى أبو الدرداء أن النبي قال : «خلق الله الجن ثلاثة أصناف حيات وعقارب وخشاش الأرض وصنف كالريح في الهواء وصنف كبني آدم عليهم الحساب والعقاب»(30).

= د. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، عن الجاهلية ودلالاتها، و6,II,I، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.

(29) [م.ع] وبار : مكان أسطوري لا حقيقة له ولا نجد له مكانا أو تحديدا في أي كتاب من كتب جغرافية بلاد العرب قديما أو حديثا. وكانوا يزعمون أن الجن تسكنه، وأنه كان في الأصل اسم أمة من الأمم البائدة بل إنه ليبدو من خلال بعض الأساطير أشبه بالفردوس المفقود خصبا ونضارة، وأن ليس في تلك البلاد اليوم إلا الجن والإبل الحوشية (والحوش من الإبل عندهم هي التي ضربت فيها فحول إبل الجن). يقول الجاحظ عن تلك الأرض الأسطورية في كتاب الحيوان، ج 6، ص 216 : ستزعم الأعراب أن الله عزّ ذكره حين أهلك الأمة التي كانت تسمى وبار كما أهلك طسما وجديسا وأميما وجاسما وعملاقا وثمودا وعادا أن الجن سكنت في منازلها وحمتها من كل من أرادها وأنها أخصب بلاد الله وأكثرها شجرا وأطيبها ثمرا وأكثرها حبّا وعنبا وأكثرها نخلا وموزا. فإن دنا اليوم إنسان من تلك البلاد متعمدا أو غالطا حثوا في وجهه التراب فإن أبى الرجوع خبلوه وربما قتلوه». ثم يعقب معلقا : «والموضع نفسه باطل. فإذا قيل لهم : دلونا على جهته ووقفونا على حدّه وخلاكم ذم، زعموا أن من أراد ألقي على قلبه الصرفة حتى كأنهم أصحاب موسى في التيه».

(30) ذكره الدميري في حياة الحيوان الكبرى، I، ص 253 وما بعدها. ويقدم المصنّف في مكان =

4 — في جميع الأزمنة، منح السحر للعقل البشري موضوعات للتعجيب وأوهاما تحريرية. والحال أن الحيوان والنبات والمعدن مارست باستمرار دور هيكل العجيب السحري والشعوذي والعرافي والتنجيمي.

وعلاوة على الخواص العجيبة للممالك (= العوالم) الثلاثة التي تشكل معرفتها جزءا من الفن السحري، والتي سنعود إليها لاحقا، يلجأ الساحر إلى التعزيم الذي يوجب على الجن والأبالسة المتعددي الأشكال تحقيق نواياه. والحال أن هذه الأرواح تستعمل عادة وجوها حيوانية لإدهاش الإنسان وإثارة عجبه وجعله بذلك يستسلم لفتنتها.

مبدأ آخر للسحر، هو استحضار الكواكب واستدعاء الأحجار السبعة التي تنتمي إلى الكواكب السبعة، وهي : الزمرد المصري(31) [= القمر] والصفيّر(32) [= الشمس] والهيماتيت(33) [= الزهرة] والزبرجد [= المشتري] والزرنيخ [= المريخ] والطلق(34) [= عطارد] والإثمد [= زحل]. ويقدم لنا **المجريطي** عرضا مُطوَّلا حول استعمال المعادن في الطلسمي والفضائل العجيبة التي تنتج عنها(35).

وسنطيل بإعطاء التفاصيل هنا. ويتضح من هذا العرض أن الفن الطلسمي المتموقع في ذروة العجيب الشعبي يقوم في جزء منه على معرفة الفضائل العجيبة والغامضة للأحجار.

وفوق ذلك، تلعب فيه التبخيرات دورا جوهريا. وتدخل الكثير من النباتات في العمليات السحرية وبصفة خاصة الغار والخِطمي(36) والأرز والفول

= آخر (ص 258) حكايات تشخص القرابات الكبرى القائمة بين الجان والحيوان. وبخصوص مجموع هذه المعطيات المرتبطة بعلمي الجن والملائكة، ينظر توفيق فهد :

«Genies, onges et démons en islam», in Sourcer orientales 8/1971, pp. 155-214

(31) [م.ع] الزمرد المصري : حجر كريم أخضر.

(32) [م.ع] الصّفير : حجر كريم برتقالي محمّر.

(33) [م.ع] الهيماتيت : حجر الدّم.

(34) [م.ع] الطلق : معدن طري يستخدم في صنع ذرور الوجه وسواه.

(35) Cf. Ghayat Al-Hakim, Ed. H. Ritter, Leipzig, 1933; Trad. Ritter et Plessner, Londres, 1962 (Studies of the Warburg Institues, 12, 27).

(36) [م.ع] الخطمي : جنس نبات من فصيلة الخبازيات.

والحمص والبطيخ الأحمر والزيتون واللّفاح(37) والدّردار والنعنع والريحان والفجل والزوان والهندباء. إلخ. وعند إحصاء **المجريطي** للفلاحة النباتية، يجمع عددا من الخواص العجيبة المرتبطة بمختلف الأعشاب(38).

وعلى المنوال نفسه، تم بشكل موسّع استعمال جسم الحيوان في الفن الطلسمي (= التعزيمي). ولا يسمح الزمن المخصص لهذا التقرير بالتوقف عن هذه المسألة؛ لكن في الإمكان الرجوع إلى الفصل الواسع والكثيف **لبول كروس** Krauss المخصص لـ«علم الخواص» في دراسته لمتن **جابر بن حيان**(39).

هكذا تستثمر الشعوذة العجيب الموجود في الممالك الثلاثة : مملكة الحيوان ومملكة النبات ومملكة المعدن. والمواد المتحدرة من هذه العوالم تطرأ عليها تحولات وتمازجات وتنسيقات لا نهائية ولها استعمالات متعددة ومتنوعة : «للحيلولة دون اقتراب الذباب من مائدة، يوضع فوقها رسم... مكون من بعض المواد الموصوفة بدقة... ولقتل الثعابين نرسم على ورقة بمداد حصل تهييئه بعناية صورة ثعبان أو إنسان يقتل ثعبانا. وصوت طائر الصَّرد، الذي أدخله إلى مصر أكاثوديمون، يجعل الثعابين والعقارب والتارانتيات(40) تخرج من أوكارها وتتقاتل. ويتولد أثر مماثل لهذا نتيجة مزج معدن ناقوس والرأس المدقوق لهذا الطائر(41)»، إلخ.

ARCHIVE

5 ــ إن كرامات الأولياء والزهاد المتموقعة في الحدود بين السحر والشعوذة تعمل هي الأخرى في حقل الممالك الثلاث.

---

(37) [م.ع] لفاح أو يبروح : نبات عشبي من الفصيلة البادنجانية.

(38) Ghâyat, op. cit. p. 341 sq., et plus particulièrement 386-388. CF quelques exemples in Sources orientales 7/1966, pp. 175-178; CF aussi D. Donaldson, ùthe qualities of the plants, in Muslim world, 29/1939, pp. 151-157.

(39) Jâbir ibn H'ayyân. Contribution à l'histoire des idées scientiques dans l'Islam, II, le Caire, 1942, pp. 61-102, CF quelques exemples in sources orientales, Loc. cit.

(40) [م.ع] التارنتية، رتيلاء : جنس من العناكب السامة والقاتلة، وهي تدين باسمها لمدينة تارنتا الإيطالية.

(41) Kraus, Jâbirt, op. cit, p. 85

وبخصوص مجموع المعطيات المرتبطة بهذه الفقرة عن السحر والفن الطلسمي. ينظر توفيق فهد، «عالم الساحر في الإسلام» ضمن، Sourves orientales 7/1966، ص ص 157-204.

فعلى منوال المشعوذ، ينزع المتصوف إلى السيطرة على المادة، ولكن باللجوء إلى الله لا إلى «روحية» النجوم، ليجعل منها شاهدا على الحكمة الإلهية. والزاهد الحقيقي قد مارس دوما سيطرة حقيقية على العناصر، وعلى الحيوانات بكيفية أخص. إن التعايش في ألفة مع الوحوش وفهم منطق الطير والأزهار، سمات نعثر عليها كثيرا في المصنفات النوادرية للقديسين المسيحيين والمسلمين.

يتم التدريب على الزهد من خلال دروس يمكن للإنسان استخلاصها من حكمة الموجودات ودرجة كمالها. وإلقاء نظرة بسيطة على كتاب بلوهر وبودهاش(42)، الذي توجد موضوعاته في الأدب الزهدي والحِكَمي، تكفي للاستدلال على أهمية دور المظهر العجيب للحيوان في المجاز الصوفي. يمكننا أن نرى بكيفية خاصة «حكمة الطائر قاديم» (ص 96) و«حكمة الجاثوم(43) والبستاني» (ص 108 وما بعدها) و«استعارة البستان في الصحراء» (ص 125 وما بعدها) و«حكمة الغزالة المدجّنة» (ص 130 وما بعدها) و«قصة القردة» (ص 180 وما بعدها). وفيما يتعلق بالخواص العجيبة للأحجار الكريمة : «حكمة الجواهر المسروقة» (ص 176 وما بعدها).

ومن بين النباتات، أعطى بعض الزهاد قيمة للحشيش (القنّب الهندي) بسبب آثاره العجيبة التي تسهم في بلوغ حالة الانخطاف المنشودة. وعندما اكتشف سرّه أو معجزته الشيخ حيضر (ت 1241/628) انطلاقا من حركته وسط صمت الريح، مثل التمايل الناتج عن الثمل، اعتبره هِبة عظيمة من الله وأوصى مريديه بالانتفاع من آثاره العجيبة(44).

وفيما يهم الحيوان، تمكن الإشارة مثلا إلى تقديس القِطط عند هَدّاوة الذين يعتبرونها موجودات عجيبة من أخيار الجن(45). ولا يمكننا إلا أن نشير بسرعة إلى هذا المظهر الزهدي للعجيب الذي يحتاج وحده إلى تقرير كامل.

---

(42) CF. trad. FR. de D. Gimaret, Paris, 1971

(43) الجاثوم : Passerau، نوع من الطيور.

(44) زكي مبارك، التصوف في الإسلام، 1، القاهرة، 1954، ص 322 وما بعدها. وانظر كذلك :
F. Rosenthal, the Herb, Leyde, 1971, p. 49 sq, sur le Kef et le h'achich chez les Heddâw.

(45) CF. Brunnel, op. cit., pp. 326-349

6 ــ لكن مهما تكن أهمية الموضوعات المشار إليها أعلاه، فلا يقل عن ذلك صحة أن عجائب الدنيا بالمعنى الواسع الذي منحه إياها الإنتاج العربي، هي التي تعمر صفحات أدب «العجائب». فالرحالة والجغرافيون وأصحاب المصنّفات احتفظوا لها في مروياتهم بترحيب ملاطف مراعاة للمزية العظيمة التي تمتعت بها مثل هذه القصص في ذهن الشعب بمختلف مستوياته.

هذا النوع الأدبي ذو الأصل الفيثاغوري نشره **بولوس ده مينِدِس** Bolus de Méndés حوالي العام مائتين قبل العصر المسيحي، تحت اسم مستعار للفيلسوف **ديموقريطس**. ومن رأي **بول كروس** أنه «جمع كل ما وجده غريبا وعجيبا في مجال العلوم الطبيعية : الخيال الشعبي والعالم وتجربة الحرفيين والفلاحين ودجَل المنجّمين والسّحرة. أما المعتقدات الخرافية جدا والفظاعات غير المشابهة للواقع والأخبار الغريبة وإلاّ التافهة، فإنه يخلطها دون نقد، وبدقة محيّرة مع ذلك، بالتجارب الأصيلة لمختلف أناس المهنة والفلاحين والأطباء والصائغين والصباغين»(46).

إن أدب الخواص، القادم من العالم الهيليني الذي أدرج فيه قبلا سحر الشرق وسرابه، قد عرف في المجال الإسلامي حضورا واسعا، وممثلوه المرموقون هم **علي ابن ربّان الطبري** و**محمد بن زكريا الطبري** و**المجريطي** و**القزويني** و**الجلدكي** و**داوود الأنطاكي** والعديد من المصنفين في مجالات الفلاحة وعلم الحيوان والصيدلة والحجارة الكريمة(47).

احتل النبات والحيوان والمعدن موقعا متميزا في هذا الأدب. ويكفي للبرهنة على ذلك قراءة فصل **كروس** الغني الذي سبقت الإشارة إليه(48).

وقد حاولنا تبعا لمنظورنا تكوين فكرة عن مفهوم العجيب الحيواني والنباتي والمعدني في الحضارة الإسلامية من خلال **تحفة أبي حامد**.

قسّم أبو حامد مصنّفة أربعة أقسام : عجائب الدنيا وساكنتها من الانس

---

(46) Gâbir, op. cit., II, 61

(47) IB., p. 63 sq

(48) CF. Supra, p. 6 et n. 26

والجان؛ عجائب البلدان ومآثرها؛ عجائب البحار والجزر؛ عجائب الأضرحة والقبور.

أ ــ يذكر المصنّف ضمن عجائب الدنيا ياجوج وماجوج : قوم يشبهون الوحوش، وهم عتاة قساة (ص 41). ويصنّف السود كذلك، وضمنهم ينماز الكوكو الذين يأكلون الثعابين دون التأثر بما يقِم [= بما يهلك] من سمِّها، والزيلاع : وهم سود الصومال الذين يلتهمون الكلاب والفئران.

ويجب أن نلاحظ، ضمن المنتوجات الغريبة في بلاد السود، جلود الماعز التي دُبغت بكيفية عجيبة قصد استعمالها في صناعة الأحذية التي لا تَبلى، ونوع من الظبي يسمى اللّمطع شبيه بثور كبير تستعمل جلوده في صناعة درقات لا تخترقها النبال : الدّرقات اللمطعية (ص ص 41–44).

وفي اليمن، قرب صنعاء(49)، إذ شُطروا عموديا، ومن ثم ليس لهم إلا نصف جسد ونصف رأس ويد واحدة ورجل واحدة. ويدعوهم العرب نسناس : يصطادونهم ويأكلونهم. والنسناس يتكلم العربية ويحمل أسماء عربية وينظم أبياتا شعرية(50). ومن الملاحظ أن مصطلح نسناس يستعمل للإشارة إلى الذّيّال(51) (الهِجْرس) وهو نوع من القِرَدة التي تسكن أفريقيا الشرقية، والصومال على وجه التحديد(52).

يفتتن **أبو حامد** أمام عجائب الهند والصين، شأنه في ذلك شأن جميع الرحالة والجغرافيين والعلماء والمستكشفين العرب. ويعدد المواد النباتية والحيوانية والمعدنية المكوّنة لهذه العجائب : خشب الألوة (المقر) وجميع أنواع المعطرات مثل القرنفل وجوز الطيب وسنبل الطيب (النادرين) ولحاء القرفة والقرفة وقاقلّة وكبّابة وبسباسة وأنواع أخرى من المفردات والأعشاب الطبية. ويوجد في هذين البلدين الحيوان الذي ينتج المسك والذي ينتج الثوم القصبي. وتأتي من الهند مختلف أنواع

---

(49) تواجدت قبيلة عربية أسطورية : وبار، مُسخ أفرادها إلى أنصاف بشر.

(50) pp. 44-46; CF. Réf. p. 46 et p. 250, n. 4

(51) [م.ع] الذيال = Cercopitheque قرد من افريقيا طويل الذيل.

(52) Ghâlib, dictionnaire des sciences de la mature, Beyrouth, 1966; p. 602, n. 23761. Rat identifie des nasnâs aux orang-outangs; ils sont à comparer aux unipedes du Ramâyana et aux okypodes (pieds agiles) des Mégasthènes (cf. Sylvainlevi, in Ja, 1918, p. 101).

الياقوت؛ ويوجد أكبر عدد من هذه الأحجار الكريمة في جزيرة سيلان (ص ص 48 وما بعدها).

ب ــ وضمن المآثر التي تخلب الألباب بحجم الأحجار الكريمة وأحجار الرخام المستعملة في تشييدها، يصف **أبو حامد** بكيفية مستفيضة إرم ذات العماد الأسطورية اعتمادا على كتاب **سير الملوك** للشعبي (ت 728/110) وهي مدينة شيدت برمّتها من مواد نفيسة : الذهب والفضة والجزع (= عقيق يمني) والزبرجد والزمرد والياقوت الأصفر والأزرق واللؤلؤ (ص 56 وما بعدها). ويصف مطولا كذلك «مدينة القلَز» التي بناها الجن بأمر من **سليمان** وأخْفق **موسى بن نصير** في محاولة السيطرة عليها وتراجع جيشه أمام الأرضات العملاقة، وبحيرة تشاد والعفاريت المسجونين فيها داخل أنابيق مغلقة بإحكام، وبلاد منْسك النَّهد وهي أرض خصيبة وغنية بنبات وافر وبكيفية خاصة بحيوانات عجيبة تسمع منها جميع أنواع شقشقات العصافير كما في جوقة آلات موسيقية (ص ص 65–69 وما بعدها).

ويتحدث **أبو حامد** بعد ذلك عن الأحجار النفيسة التي استعملت في نحت بعض التماثيل. كتمثال قاديش (ص 69 وما بعدها) ومنارة الاسكندرية (ص 72 وما بعدها) وقاعة جلسات سليمان بالاسكندرية (ص 72 وما بعدها) والأهرام (ص 73 وما بعدها) ومعابد بابل وبالْمير في ربوع حمص والقلاع الحصينة في حوران ومساكن عقرقوف ودور كور بجلَزو في العراق وقصر الملوك الساسانيين في كتسيفون وصخرة المطر في مضمار الدردبيل (ص ص 69–82).

ويتابع المصنّف متحدثا عن عجائب المنتوجات الحرفية في منطقة دربند، وبكيفية خاصة الذروع والخودات والسيوف والرماح والأقواس والسكاكين وجميع المواعين النحاسية (ص 84). وزار في خوارزم قبّة الذهب «إحدى عجائب الدنيا» ووصفها (ص ص 86 وما بعدها) وكذا قطعة الزمرد العجيبة التي عثر عليها مزارع في خوارزم (ص ص 89 وما بعدها).

ج ــ عندما يمر **أبو حامد** إلى وصف البحار وحيوانها العجيب والمواد التي تستخلص منه، يقدم جملة من الوقائع الغريبة التي استعادها من بعده الكثير من الكوسموغرافيين. وقد توقف الرحالة بكيفية خاصة عند وصف الأسماك الغريبة

التي أمكنه رؤيتها، وذلك في سياق اندهاشه بشساعة البحار التي عدّدها وبظاهرتي المد والجزر وبتنوع ألوان مياهها.

وقد شاهد في المحيط الأطلسي الذي يسمى البحر الأسود أو بحر الظلمات حيتانا ضخمة. أكبرها يأكل أصغرها. وتدعى هذه المسوخ البحرية : بغل، منشار، عنبر (الذي ينتج العنبر)، منارة، أم الحيّات (أخطبوط)، البرتقال البحري، وهو قشرية حمراء تشبه برتقالة قطفت للتو، تتمسك بصخور البحر، سمك الهبر، السمك اليهودي(53)، الخُطاف، الفظ (فيل البحر) له أسنان شبيهة بأنياب فيل صغير، تستخدم في صناعة مقابض السكاكين، الرّعادة(54) التي توجد في النيل ويعرف المصنّف خواصها الكهربائية، السمك الصغير الذي يسمى البولب والذي يظل يتحرك حتى بعد تـَقطيعه وطهيه، السمك الذي يشبه القلنسوة وهو أبيض ضامر(55)، سمك موسى، الصول (الذي تُفسر إحدى الخرافات هيئته المسطحة)، الكوسج، القرش وهو وحش بحري كاسر جدا، التنين(56) «الحوت» وهو أكثر وحشية من سابقه، حيوان متوحش كبير يدعى بَكَرة، وغيرها من المسوخ البحرية التي لم يستطع **أبو حامد** تسميتها (ص ص 94–104).

يذكر **أبو حامد**، وهو يتابع وصف العجائب التي شاهدها أثناء رحلاته، إتنا Etna التي يقارن نارها بنار جهنم، والضأن اللبد في جزيرة مالطا التي تموّن به السفن.

وبخصوص المحيط الهندي وجُزُره، يروي **أبو حامد** العجائب التي شاهدها وحكاها **أبو العباس الحجازي** الذي قضى أربعين عاما في الصين والهند؛ وقد التقاه في القاهرة سنة 1118/512.

---

(53)

(54) [م.ع] الرعادة : جنس أسماك بحرية مكهربة إذا مسها الإنسان حدرت يده حتى يرتعد مادام السمك حيا.

(55) [م.ع] ذو الأذرع العشر : رخوية تتخذ طُعما للأسماك.

(56) [م.ع] تنين البحر : القيطس الأبيض، بالفرنسية La baleine blanche وبالإنجليزية Moby Dick؛ وللمزيد من التفاصيل حول هذا الموجود العجيب تنظر رواية الكاتب الأمريكي : هرمان ملفيل : Moby Cick، ورواية الكاتب السوري حيدر حيدر : وليمة لأعشاب البحر، وبكيفية خاصة الفصل المعنون : ظهور اللوياثان.

يتحدث **أبو العباس** أولا وقبل كل شيء عن عجائب جزيرة سيلان، وبكيفية خاصة عن معول آدم (راحون = روحانا في السنسكرتية) وعن النبات الأرهم المحيط بها والثعابين العملاقة كنخيل والتي تمنع من ولوجها، ثم يصف المرهمات العجيبة التي يمتلكها ملك هذه الجزيرة : أحدها يجعل المرء حصينا ضدّ الحديد، والآخر يشفي الجروح في الحال. وضمن الهدايا التي قدمها **أبو العباس للفضل ابن أمير الجيوش** (ت 487/1094) توجد قطعة نفيسة جدا من خشب الصّبر الهندي الأسود Aloés بُصِم عليها خاتم كما في شمع أقداح ومزهريات الصين (ص ص 106–108).

ثم يصف **أبو حامد** طائر الرّخ ذي الريش العملاق والبيض الضخم والمستعصي على الكسر حسب حكاية رحالة مغربي يدعى **عبد الرحيم الشيني** (ص ص 108 وما بعدها)؛ ويصف بعد ذلك وحيد القرن الذي يبلغ طوله مائة ذراع تقريبا وله ثلاثة قرون (ص ص 109 وما تلاها)؛ ويبرز قرنه المقسّم طولا رسوما عجيبة (ص 110)؛ يلي ذلك وصف حمار الزّرد Zèbre الأفريقي والطاووس الهندي وتمساح النيل والطيور الصغيرة التي تدخل معدتّه لتقتات ولتريحه من آلامه، وعُقاب النيل (ص ص 110–112).

وشاهد المصنّف في جزر بحر قزوين أشياء مدهشة : طيور تعيش وتبيض وسط الثعابين دون أن تؤذيها وجزيرة سواد قرب بقوح Bakuh ينمو فيها عشب ينتج القار والنفط الأسود والأبيض؛ وتبدو فيها نار ليلا لا حرارة فيها ولا تلتهم العشب ويستخدمها الناس في طهي اللحوم التي توضع في إهاب تحت الأرض؛ وتعمل على منوال الطهو العضوي في المعدة (ص 113 وما تلاها).

ويوجد على سواحل بحر قزوين وفي الجزر محك الذهب. وتوجد في الفولكَا (اتيل) التي تتشعب أنواع شتى من الأسماك، أحدها يُقدّر جدّا ويهيأ مع الأرز؛ ومن معدته يستخرج غِراء السمك(57).

وفي بحر قزوين، الويشو، شعب غير مؤمن، يصطاد تُنّاً(58) عملاقا يعود إلى

---

(57) P. 155 sq. Il sagit du belouga des Russes dont les œufs servent à faire la caviar

(58) CF. p. 118, 1.6 : Wa-naqara tunnun, suivie, à nôtre avis, d'une lacune, car le sens et manifestement rompu.

البحر بعد أن استُخدم في تموين الآلاف من الناس. ويحكي بعض التجار أنهم شاهدوا فتاة جميلة تخرج من خيشوم هذا الحوت العملاق بعد اصطياده توّا. فأخذت في البكاء والعويل وندب الوجه ونتف الشعر وعَضْعَضَة اليدين والنهدين، وتصرخ ثم تموت (ص 118 وما بعدها).

د ــ ويعدِّد **أبو حامد** ضمن عجائب الأضرحة مغارة النائمين السبعة في لوشا، قرب غرناطة، موطنه الأصلي، والتي أصبحت محجّا(59)؛ ثم ضريح الأمير كِيراج في غرناطة، الذي كان معروفا بظلمه وطغيانه؛ ضريحه من رخام أبيض مثل العاج وصار أسْوداً بفعل الدخان المنبعث من لحِده (ص 121 وما بعدها)؛ والمغامرة المرعبة التي حدثت لعبد الله بن عمر : فقد رأى أن هيئة إنسانية سوداء مغلولة العنق وتصرخ من الظمأ تخرج من الأرض وذلك في موقع بدر : إنه **أبو جهل** (ص 122)؛ والقصة المرعبة لابن عم عبد الواحد بن عليٍّ الذي لقيه أبو حامد سنة 1134/528 : ثعبان أسود حصين ضد الحديد يعذِّب ابن العم هذا في قبره الذي فتحه أهله بعد أن سمعوا صَخَبا ينبعث منه (ص 123 وما بعدها)؛ وقبر النبي **هود** في حضرموت، مائة قدم تحت الأرض، مُضجع كبير، قيل إنه كان حيا ويرتدي لباسا يمنيا (ص 124 وما بعدها)؛ وضريح شداد بن عاد وملوك آخرين من عاد وثمود(60).

ثم يصف الرحالة الأشياء العجيبة المشاهدة في الأضرحة : في مصر (الزيت الذي لا ينفد) وفي قُنيا وفي سوس (قبر دانييل الذي يوجد بجواره صهريج مليء بأسماك ذات تصرفات غريبة) وفي القيروان (حفنة تراب توخذ من قبر المتصوف **محرز بن خلف** المتوفى سنة 1032/423، يُلقى بها في البحر فتهدأ العاصفة)، إلخ (ص ص 133-148).

وفي المنتخبات التي اختارها كَابرييل فيران من مخطوطة **التحفة** بالجزائر يتحدث

---

(59) P. 120 sq
وبخصوص هذه الأسطورة انظر : صلاح الدين المنجِّد، «أهل الكهف في غرناطة وبيزنطة»، ضمن مجلة الأكاديمية العربية العربية بدمشق، 1954/31.

(60) ص ص 125-133، ومصدر أبي حامد في أساطير عاد هو كتاب الشعبي : سير الملوك، يروي أبو حامد أن في هذه القبور شاهدات من زجاج تسمح بالتعرف على هؤلاء المضجعين. ويعثر المصنف على آثار قوم عاد في روسيا وحتى في هنغاريا.

أبو حامد عن العجائب المشاهدة في اسطنبول : موقع المدينة وقرب الذهب (نهر النحاس) والقديسة صوفيا والمعابد المتعددة والأسواق العامرة بمختلف البضائع الوافدة من كل فج عميق، إلخ (ص ص 193–199)؛ ثم يذكر الخواص العجيبة للبلدان : الأندلس التي تختص ما هو جميل في باقي البلدان(61)، والتيبت التي عاش فيها الرحالة في مرح صاحب مستمر إلى أن رحل عنها ومكة حيث الذئاب لا تلاحق الأيائل فوق الأرض المقدسة وحيث الحمام يحترم الكعبة، ومصيصة حيث الحيوان والنبات يقدمان خواص عجيبة (ص ص 201–208).

وهنا يذكر **أو حامد** الثروات الخاصة بعدد من البلدان : تلك التي تملك أجمل الحجارة الكريمة، وتلك المتوفرة على الحيوانات السامة جدا، الملابس والأقمشة الرائعة، الحيوانات ذات الفراء، الحيوانات الركوبَة، الحلويات، الفواكه، النباتات الزكية، إلخ(62).

نوقف هنا هذا الجرد لموضوعات العجيب، والذي يمكنه الاستطالة إلى ما لا نهاية. ونتمنى أن تكفي هذه العناصر التي قدّمها أبو حامد لإعطاء فكرة دقيقة عن مفهوم العجيب في النبات والحيوان والمعدن، وقد امتنعنا عن أن نضيف إليها الإضافات التي نجدها عند المصنّفين اللاحقين الذين قرأوا بدقة كتاب **التحفة** وأضافوا إليه الكثير من الوقائع، مثلما هو أمر **القزويني** و**الأبشيهي**(63). وقد امتنعنا كذلك عن اللجوء إلى الأدب الحكائي مثل ألف ليلة وليلة وألف حكاية

---

(61) يستشهد المصنّف هنا بمقطع من : رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها لابن حزم (ت 456/ 1064).

(62) توجد معلومات غزيرة عن هذه الخواص في «كتاب الجغرافية»، نشره وقدم له محمد حاج صَدوق. ضمن Bulletin d'Etudes Orientales 1968/IXX؛ وانظر بكيفية خاصة الصفحات 34 وما بعدها و50 وما تلاها ومواضع مختلفة.

(63) لم نستعد هنا الإحالات إلى كتاباتهم وإلى كتابات أخرى، وهي الإحالات التي كوّمها G. Ferrand في هوامشه.

(64) نعثر بسهولة على المعطيات المرتبطة بالممالك الثلاث ضمن :

N. Elisséeff, Thémes et motifs des Mille et une nuits, Essai de classification, Beyrouth, Institut Fr. de Damas, 1949.

ويندرج ضمن هذه المعطيات على سبيل المثال : المسخ (ص ص 142–144)، الأشياء الثمينة (ص ص 147–148)، المدينة العجيبة (ص 168 وما بعدها)، الرحلات العجيبة =

وحكاية لصاحبها ر. بسيط(65) ومائة ليلة وليلة للكاتب كوديفروي دومامبين(66) وكتابات أخرى مماثلة تزخر بالعجيب الذي نبحث عنه؛ وقد تركنا كذلك جانبا موضوعات الحكايات القديمة، وهي عديدة، مثل حكاية الطير الأبابيل والعنقاء والهِدرة(67)، إلخ(68).

ويستفاد من المعطيات الواردة أعلاه ما يلي :

1 ــ إن العجيب هو أساسا الغريب، أي الحيوان النادر والحجرة الكريمة النادرة والنبتة التي لها هيئة وسلوك والفواكه النادرة. والغريب هو كذلك الأجنبي الذي اعتبر في القديم وفي العصر الوسيط بصفته غريبا. وكل مادة لها أصل من بلد أجنبي تثير الإعجاب؛ ولا نجلب في رحلاتنا إلا الأشياء غير الموجودة عندنا.

2 ــ إن العجيب هو ما يتجاوز الإدراك أيضا، والخواص الخبيثة للموجودات وتأثيراتها اللائقة أو المزعجة للإنسان، عندما لا يحيط بها الفهم تصير موضوع إعجاب.

3 ــ يمكن أن يكون العجيب من صنع الإنسان، مثل بعض مواد الصناعة التقليدية التي لا يمكن أن ينجزها إلا صنّاع حاذقون، ومثل ترويض بعض الحيوانات المتوحشة واستغلال بعض المعادن ومعالجة بعض النباتات، وغيرها من

= (ص 170)، الأشجار الغريبة (ص 173)، الفانوس السحري (الصفحة نفسها)، الجواهر المنيرة (ص 176)، الأحجار الكريمة (ص 179)، التفاحة (الصفحة نفسها)، الرُّخ (ص 180 وما تلاها)، الثعابين (ص 182)، ومواضع أخرى.

(65) Paris, 1924, en 8 vol

(66) Paris, 1911

(67) [م.ع] الهدرة Hydre : ثعبان مَسيخ له سبعة أو تسعة رؤوس إذا قُطع أحدها ينمو من جديد، وغالبا ما يتم تشبيه هذا الثعبان بدلتا الأنهار العظيمة بشِعابها المتعددة وغزارتها وشحها. ويجسد الرذائل المبتذلة التي لا يمكن السيطرة عليها طالما بقي المسخ حيا. والرؤوس التي ترمز إلى الرذائل تنمو، كلما قطع أحدها في سياق انتصار عابر. أما دمُ الهِدرة فمسموم، وإذا اختلط بمياه الأنهار فإن الأسماك تصير غير صالحة للاستهلاك وهذا ما يؤكد التأويل الرمزي : إن كل ما يرتبط بالرذائل أو ينحدر منها يَفْسُد ويُفْسِدُ.

(68) CF. R. Blachère, Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du 15ème siècle de J.C., III, Paris, 1966, p. 742 sq; C. Brockelmann, Fabel und Tiermächen in der atteren arabischen literatur», in Islamica, II, 98 sq.

الاستعمالات الفردية أو الخاصة بجماعة بشرية محدودة، التي تبهر المشترك بين الناس.

4 ــ أم جميع العجائب تبقى هي الطبيعة التي لا تتوقف عجائبها عن تحيير الإنسان وإثارة عُجْبه. ويتآلف الأخير مع بعضها ولا يقيم لها بعد وزنا في حياته. وعندما يستتار إدراكه بسرِّها، عندها فقط يقدِّر سُمُوَّها.

5 ــ وأخيرا، يوجد في ما وراء الطبيعة الخالقُ. وتعلن مختلف عجائب الكون عظمتَه وقوَّته وعِلمه. فهو الذي خلق الطبيعة وعجائبها. وتُعدِّد سورة الرحمان أمثلة لا يمكن لأي آخر ادعاء القدرة على إنجازها : «باسم الله الرحمان الرحيم. الرحمان علّم القرآن، خَلق الإنسان علّمه البيان. الشمس والقمر بحسبان. والنّجم والشجر يسجدان. والسماء رفعها ووضع الميزان (...) والأرض وضعها للأنام. فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام والحبّ ذو العصف والريحان (...) مَرَج البحرين يلتقيان. بينهما برزخ لا يبغيان. فبأي آلاء ربكما تكذبان. يخرج منهما اللؤلؤ والمرجان. فبأي آلاء ربكما تكذبان»...

من دون عنـــوان

محمد قنديل بعاير

عزيزي القارىء...

النص الذي بين يديك، لا عنوان له ولا شخصيات ولا حوار... ولاشيء من هذا كله حتى الآن، لأنه في تصوري مشروع قصة مطروح للكتابة، لذلك سنرجىء الاتفاق على عنوانها إلى النهاية. تساءلت : لماذا لا نحاول تغيير بعض قواعد لعبة الكتابة القصصية التي تفرض دائما، وجود قاص يكتب قصة لها عنوان... ليعرضها جاهزة على قارىء ؟ لم لا نتجرأ على قلب هذه المعادلة القديمة، ولو مرة واحدة على الأقل، فنتعاون معا على نسج خيوط هذه القصة من الخيال الذي لا حدود لآفاقه، ولا نهاية لفضاءاته، حتى إنه كثيرا ما يختلط بالواقع، لدرجة يصعب معها التمييز بينهما...

إذن تعال بنا نصعد إلى غرفتي، بهذه العمارة ذات الطوابق الخمسة. ها أنا أجلس إلى المكتب، أمسك بالقلم، وأضع أمامي ورقة بيضاء. ظهيرة ممطرة ـــ كما ترى من النافذة ـــ لا تغري بالخروج... سأدعك تختار بداية لهذه القصة المشتركة. استعد.. خذ وقتك الكافي. أراك تضع يدك على جبهتك مفكرا.. تمشي جيئة وذهابا.. تجلس على الأريكة المواجهة للنافذة، متأملا السحب السوداء الجاثمة على صدر السماء.. ماذا أسمع ؟ تعترف بأن البداية صعبة فكأنما هي طائر نادر، يرهق قناصه بكثرة حركته، إذ ما يكاد يصوب الفوهة نحوه، حتى يرفرف هاربا. ما أجمل هذه الصورة ! ولكن هذا لن يعفيك من بداية...

ـــ قبل أن أبدأ، هل تسمع هذه الضجة ؟

ـــ نعم.. وعما قليل ستنشب في العمارة معركة حقيقية.

ـــ عن أي معركة تتحدث ؟

— لا تتعجل، ستعرف كل شيء في حينه. هل اهتديت إلى بداية ؟

— نعم.. ها قد أشرقت في ذهني.

— إذن دعني أسجلها قبل أن تتبخر.

— «فيلا فاخرة. جدرانها الداخلية من زجاج شفاف. تبدو حولها حديقة غناء، متنوعة الأشجار والأزهار والورود...».

— هل توافقني على هذه البداية ؟

— ولم لا ؟ مادام كل شيء ممكنا في عالم الخيال.

— الواقع أنني قرأت بما فيه الكفاية، عن الأكواخ والدوار والواد الحار.

— أنت حر في الاختيار.. تابع.

— «...يفتح الباب المطل على الحديقة، فيخرج منه عجوز، يحمل بيده حبلا، يضعه على السور، ثم يغلق الباب بحذر شديد.. يسير بخطوات مترنحة.. يتوقف لحظات متأملا شجرة.. ينحني، يقطف وردة، يشمها، يرميها على الأرض، ويدوسها برجله.. يتهاوى على كرسي لاهثا، وعيناه لا تفارقان الشجرة...».

— توقفت مرة أخرى.

— دعني أستجمع أفكاري.

— لماذا جعلت العجوز يدوس الوردة ؟

— لأنه يعاني من مشكلة.

— مشكلة ! داخل هذه الفيلا، ووسط هذا النعيم.

— لابد من المشاكل، وإلا أصبحت القصة بلا معنى.

— ما أجمل الحياة من دون مشاكل !

— لو خلت حياتك من المشاكل فستخلقها.

— كيف ؟

— ستتحول إلى مدمن على المخدرات، أو تفكر في الانتحار.

— عد بنا إلى القصة.. ماذا سيحدث للعجوز بعد ذلك ؟

— «... يعتلي العجوز الكرسي، ويرمي الحبل على غصن الشجرة.. يفتح الباب بغتة، فيندفع منه رجل يوحي منظره بأنه خادم.. يراه العجوز، فينزل من الكرسي، ويهرول متعثرا في جنبات الحديقة.. يتبعه الخادم حتى يمسك بتلابيبه، ويوقفه ثم يستدرجه نحو الداخل، متلطفا معه في الحديث :

ــ ما هذا يا سيدي ؟ هل أنت طفل حتى تخاف من الممرضة ؟
ــ ابتعدوا عني، فقد ثقبتم جسمي بالحقن.
ــ يجب أن تصبر من أجل صحتك.
ــ خذوا كل شيء، وأعيدوا إلي صحتي.
ــ ستعود إليك صحتك إن شاء الله.

يستجيب العجوز للخادم، فيسير معه مخاطبا السماء :

ــ يا إلهي أملك كل شيء، ولا أملك شيئا.

صمت ثقيل يخيم على الغرفة من جديد، ورذاذ خفيف يهمي في الخارج...

ــ ما هذا ؟ أسمع ضربا وصراخا، ووقع أقدام فوقنا.
ــ الآن بدأت المعركة الحقيقية التي حدثتك عنها منذ قليل.
ــ يخيل إلي أنها امرأة تصرخ مستغيثة بالجيران.
ــ اطمئن فلا أحد سيغيثها.
ــ لماذا ؟
ــ الناس لا تعنيهم مشاكل رجل وزوجته.
ــ وهل سيتركوه حتى يقتلها ؟
ــ قد يتصل أحدهم برجال الشرطة.
ــ غير ممكن، لابد من فعل شيء.
ــ لا تتدخل فيما لا يعنيك.

يتواصل الصراخ والسب والشتم والضرب والتحطيم، بالطابق العلوي من العمارة، حتى يتحول الوضع إلى معركة حقيقية.

ــ تكاد الحيرة تذهب بعقلي أيها الكاتب.
ــ أكيد أنك بدأت تحترق في معبد الفن أيها القارىء.
ــ عالمك الخيالي مليء بالأشباح والأرواح.
ــ ومع ذلك فهو أثبت أحيانا من الواقع.
ــ أعترف لك بأنني لم أعد أميز هنا، بين ما هو خيالي وما هو واقعي.
ــ لا تحاول ذلك، فلاشيء مفهوم في هذه الدنيا الغامضة.
ــ أرحني إذن.

ـــ مماذا ؟

ـــ هل نسيت الاتفاق الذي بيننا ؟

ـــ أي اتفاق ؟

ـــ أن نتعاون معا على كتابة هذه القصة.

ـــ تذكرت.. إذن دعني أفكر في إكمالها.

يقوم الكاتب فيذرع الغرفة جيئة وذهابا، متطلعا إلى السماء السوداء، والمطر المنهل الذي تضرب قطراته زجاج النافذة.. يجلس القارىء إلى المكتب، ويمسك بالقلم...

ـــ هيا اكتب :

«... الفيلا هادئة صامتة، ما بعد الظهيرة [الآن يشتد صراخ المرأة حتى يعم العمارة كلها.. أبواب تفتح وتغلق.. أصوات متداخلة.. أقدام تصعد وتهبط السلالم...] فجأة يتردد صراخ حاد داخلها.. يفتح الباب الخارجي.. يندفع منه الخادم والممرضة التي تتجه نحو وجهة مجهولة. يتواصل الصراخ بالفيلا مصحوبا بالضرب والتحطيم. يطل الجيران. يتجمع المارة...

يسألون الخادم :

ـــ ياك لاباس.

ـــ لابأس.

ـــ ولكننا نسمع قتالا بالداخل.

ـــ لا يوجد بالداخل سوى صاحب الفيلا.

ـــ ولماذا يصرخ هكذا ؟

ـــ حاول الانتحار في الحديقة، فحبسناه في غرفة.

ـــ الانتحار ! وماذا ينقصه في هذا القصر ؟

ـــ منذ أن فقد زوجته وولده في حادثة سير، وهو على هذه الحالة.

ـــ وماذا ستفعلون به الآن ؟

ـــ ذهبت الممرضة لإحضار الإسعاف.

[... في هذه اللحظة، تتوقف سيارة شرطة بالشارع.. ينزل منها شرطيان على

عجل.. يدخلان العمارة، ثم يخرجان منها وهما يمسكان برجل، مصفر الوجه منفوش الشعر.. يصعدون السيارة، فتنطلق بهم بسرعة...].

ـــ أطلت النظر إلى الشارع تحت، فيم تفكر ؟

ـــ اعتقل الرجل.

ـــ من تقصد ؟

ـــ البطل الذي تعارك مع زوجته بالطابق الثالث.

ـــ دعني أشاهد.

ـــ لا داعي لذلك، فقد انتهى المشهد.

ـــ لم تخبرني حتى أنزل، وأعرف حقيقة الأمر.

ـــ لا تتدخل فيما لا يعنيك.. هيا اكتب :

«... تتوقف سيارة إسعاف بالشارع.. ينزل منها ممرضان على عجل.. يدخلان الفيلا، ثم يخرجان منها وهما يمسكان بعجوز أسمر الوجه أصلع الرأس.. يصعدون السيارة، فتنطلق بهم بسرعة.. يغلق الخادم الباب الخارجي، وتبقى الفيلا مهجورة صامتة...».

يتهالك الكاتب على الأريكة متعبا صامتا، منتبها إلى المطر المنهمر على زجاج النافذة.. يتطلع إليه القارىء مستفهما :

ـــ ماذا سيحدث للعجوز بعد ذلك ؟

ـــ الاحتمالات كثيرة.. وهذا متروك لخيالك.

ـــ هل أفهم من هذا أن القصة انتهت ؟

ـــ ممكن...

ـــ ولكن لم نتفق بعد على عنوانها.. ماذا تقترح ؟

ـــ أن تبقى.. «من دون عنوان».

"بـاب الـريـح"

عبد المجيد الهواس

المرأة تحتسي عصير البرتقال.

أنا اتأرجح فوق الأرجوحة. اضرب بقدمي على الأرض، ثم ارفعهما باتجاه السماء. مربع السماء ازرق.. هذه الزرقة نادرة. لا ألمحها إلا حين آتي إلى بيت خالي، واركب الارجوحة التي تخلخل هواء الصيف فتلطفه. فناء الدار مربع واسع. لكل جهة غرفة، ولكل غرفة باب بدفتين، لون بني دافئ يجلها. في تل الأيام. كنت اعتقد بأن الطلاء جزء من خشب الباب. تفرزه حسب هواها، كما تفرز بعضا من نسغها عبر شقوق اللحاء. تغير ذلك يوم رأيت زوجة خالي تمرر بالفرشاة ألوانا على النوافذ والأبواب كما لو تجدد صباها. صبا الزوجة أقصد. تدندن وتمرر الفرشاة لتخذل هذا الاعتقاد.

اذن، الخشب يتلون بارادة زوجة خالي.

السماء باردة الارجوحة..

ادفع الأرض. تتأرجح من تحتي. اسفل ثم أعلى. كلما تأرجحت اسفل، أطل علي مربع السماء. بسرعة يظهر ويختفي. زوجة خالي تدندن، فأسمع شدو الريح في البعيد.. حفيفها بين الاشجار.. تخفت الاصوات من حولي فأتذكر أني نسيت المرأة وهي تحتسي عصير البرتقال..

وهي تنقر الحقيبة تحت الطاولة برأس حذائها.

المقهى فارغ. الصباح بارد. ليست لدي أدنى رغبة في الكلام. منذ ساعة تركنا القطار بعد ليلة من هديره المجنون. لم نتحدث إلا عن هذا السفر. ما

جدواه في خريف بارد، تجاه هذا الشرق الذي تلسعه الريح.. تنقر برأس حذائها كي تتدفأ. أو لتطرد رتابة ما، كما لو كانت تهش على ذبابة وهمية تلسع ساقها..

طلبت فنجان قهوة ثان. كأس عصيرها لم ينتصف بعد. لماذا تصر النساء دائما على عصير البرتقال ! أجالت دورة من احمر الشفاه حول شفتيها. سقطت نظرتي عليها في استدارة المرآة. لم تنتبه إلي وأنا اتسلل إليها عبر تلك النافذة الاسطوانية. لا احبها أن تلتفت. أحب عينيها هكذا، حين تنامان برفق غريزي حول شيئ ما. فيما يشبه السهو. تسقط رموشها بظل قان، يضيء زرقة بياضهما. لمعان خافت يتحرك في زاوية ما من صدري. رموشها تتحرك. تتأرجح. اصابعها تطوي المرآة. تدفن اشياءها في حقيبة اليد، وتتوقف عن نقر الحقيبة.

في الصورة التي بالابيض والأسود. امي وضعتني على لحاف ووقفت خلفي كي لا انكفئ على ظهري. في الصورة يظهر الجزء الاسفل فقط من قميصها المطرز. اشرئب قليلا إلى الامام كما لو لأحقق التوازن. نظرتي مسروقة في اتجاه ما بعيدا عن عدسة المصور. لاشك أن شخصا آخر يثير انتباهي. كلهم يحبون الاطفال ساعتها. يدللونهم ويقبلونهم اكثر من اللازم.. فيما بعد يبهت كل ذلك. الارضية في الصورة متربة. يظهر جزء من السور الصخري الذي يحيط فناء الدار.. تلك الصورة هي المفتاح الذي يذكرني بعرصة خالي. العرصة التي سكنته ظلالها فتزوجها. رائحة الزيتون. الطاحونة الصخرية التي تدور. لا أتذكر البهائم. اتذكر دراجة خالي الهوائية. بلونها الأخضر الذي دبغته الاشجار. تسلقتها مرة وسقطت. كانت المشكلة مشكلة قامة. انتظرت أن اكبر لأعاود الكرّة. كبرت ولم تأتني فرصة الاختلاء بالدراجة. خالي يدخل البيت ويسندها إلى الجدار. يدفع سلة الخضار إلى المطبخ. النساء منشغلات في احاديثهن. يحمل الصدى أصواتهن من عمق الدار. نادرا ما تكون اصواتهن بمثل هذه الدعة. خالي ينظر الي ويبتسم، أنا أقف منكمشا تحت الحلقتين المعدنيتين الراسختين في السقف. ابتسم ايضا حين ادرك انه وافق، وانه سيأتي بالحبال ويثبتها قبل أن يضم إليها اللوح الخشبي

الذي يكون لحظتها اكثر فتنة من بساط الريح، ذاك الذي لا يتحرك عادة إلا في الرسوم او في الخيال. الارجوحة تتحرك بقدمين تضربان الارض بقوة، وبيد تدفع من الخلف. أحلق.. احلق عاليا حيث السماء تعود إلى لونها النادر، وحيث الريح تعاود الشدو هائمة في البعيد.

حملت الحقيبة وانصرفنا. هذه المرة، لن احدثها عن الاشجار التي اختفت من المدينة، ولاعن خالي الذي مات وهو يبتسم. الاشجار قصة أخرى. ربما اختفت ايضا من عرصة خالي، أما المدينة فلا داعي للحديث عنها. كل ما يهم الآن، هو أن ارفع رأسي إلى السقف وأنظر في صمت الحلقتين الصدئتين.. من فعل البرودة والنسيان.

نسير في أزقة المدينة.. المدينة القديمة متاهة جميلة للأحلام.. ننظر في الاقواس.. تثبت شالها بيدها كي لا يطير. كلما توقفنا تسأل : هل وصلنا ؟

للبرد سحر غامض في هذه المدينة. للمطر قسوة الآلهة. للريح روح سيزيف. للخضرة عيون بآلاف الأزهار، عاما بعد عام، ينتهي قوس من تحية السماء. ينهار جدار، وتموت غابة من الحزن عليه.

يسمع صرير الرتاج. أنين قديم يوقظ ازمنة سحيقة.

- بم كنت تفكر ؟

- بالارجوحة.

- أهذا كل شيء ؟

- هذا كل شيء.

- وبالسماء !

- بالسماء أيضا.

- السماء مربعة.

- نعم.. السماء مربعة.

-وعرصة خالك !

- وعرصة خالي.

- نترك كل شيء كما كل مرة. نركب قطارا كالمجانين، من أجل حلقتين صدئتين، وبقعة زرقاء قصها تلميذ فاشل بشكل مربع، وسماها السماء.

جلسنا في الغرفة فوق، بعد أن تسلقنا الادراج. نزلت زوجة خالي تعد الشاي وبعض الأرغفة. صعدت إلى السطح وركضت في شساعته. من علوه تبدو المدينة نائمة تحت فراغ الهوائيات المقعرة. الجامع الكبير الذي تظهر باحته بمثل رحابتها القديمة مستلق في الأسفل كعادته. لا شيء تغير فيه. حاولت مرة أن أنزل إليه عبر السطوح الواطئة المتدرجة نحو شجرة زيتون. هددني ابن خالي "بجهنم" إن أنا وطئت بقدمي شجرة مقدسة. حكى لي قصة التفاحة قلت له " هذه زيتون" . كرر علي "جنهم" . خفت وانسحبت.

أيامها ، كنت كلما دخلت ساحة الجامع سرت فيها كالمرعوب خشية ن ألمس احدى اشجارها، ربما كان الناس يخافون من اللعنة التي ستطاردهم إن هم لمسوها. لذلك ظلت تلك الأشجار واقفة. عداها فقد شلت انفاس المدينة. كضفدع ركلته حذاء. ظل يرتجف قبل أن ينبطح نهائيا على ظهره. ببطنه الأملس وبقعة دم تتسرب من فمه.

زوجة خالي كانت تقول بأن من قتل ضفدعا تصيبه الحمى. كانت تصيبني الحمى بمجرد التفكير في ذلك. ها إن المدينة قتلت دون أن تصيب الحمى أحد. لولا السعار لكان من الممكن أن تظل الأماكن كما هي. وأن تدل أسماؤها عليها : الزفزوف.. الليمون.. الصفصاف.. الزيتون. لم تبق سوى باب الريح، اسمها يدل عليها، يشق صخورها حين يعوي زفيرها.. تمشط رؤوس البيوت وتقلم الرؤوس.

هذا البيت لازال واقفا، بشساعته وهدوئه. زوجة خالي لم تعد تدندن. في الخلف أسمع دندنة ثانية، ورائحة عطر يضوعها الهواء. يدها من الخلف وذقنها على كتفي. قبلتها دافئة وانفها بارد على خدي. ربما الهواء يغير كل شيء. حتى قسوة البرد تلطف احيانا.

شالها هزته الريح.. طار. دار دورتين وتهاوى نحو الأسفل. قبضت عليه الزيتونة. دفنت اغصانها فيه. تداعى وانسدل. زوجة خالي تنادي من الأسفل.

تصعد رائحة الأرغفة والشاي، هي تفكر في هدية ميلادها التي طارت كفراشة وحطت على الشجرة.

أنا لا أفكر. أهيم، قلبي معلق في الحلقتين، لم اراهما بعد. لم أنظر في صدئهما. لن تكون هناك حبال ولن يكون هناك لوح. يكفي أن انزل إلى فناء الدار، واتخيل كيف أطير. نحو الخلف. تلج الارجوحة الغرفة. نحو الأمام، تحلق في السماء. الغرفة رحبة. السماء رحبة. الارجوحة تطير. أنا بينهما. يدي على الحبلين. ألامس السقف، ألامس السماء. انظر في الارض. الارض تغني. انظر فوق، الحلقتان تغردان، امطط جسدي. الارجوحة زورق. جسدي ملاّح. الموج دافئ، والشمس ترقص، والأطفال ينتظرون دورهم.

أنزل. عيناها تدمعان. انظر فيهما واحضنها.

- لا تفكري في الشال
- طار
- عيناك تدمعان
- بفعل لسع الريح.

الجو رمادي في هذه الساعة المتقدمة من الصباح، تنقصه بعض الزخات. لتندحر السنين خلف ظهري مثل شلال، وانظر إلى المدينة مثل قطرة نازلة سقطت من فوق وتدحرجت على جبل. كنت اتخيل دائما انها لو كانت مستوية لغرقت، حين تعوي الريح خلف الابواب ويأتي الطوفان، أو لصارت بركة كبيرة كنت أفكر في البركة أكثر مما افكر في الغرق. وكنت أجول بنظري حول التضاريس التي تحيط بها. متمنيا أنه حين يأتي الطوفان، ستنحصر فيها المياه بعلوّ الجبال، وتكون صافية وشفافة. ستكون السباحة اقدس وسيلة للحركة، ولا شيء سيتغير من بيوتها وأشجارها. ستتحرك الاشجار بسلاسة اكثر من دعة الهواء، وانه كل صباح، ستكون كائنات ما تطفو على السطح، مرتخية ومنتفخة. تلك الكائنات التي لاتحمل في داخلها روح سمكة.

في الليل، كنت أسمع أنينها وهي تغرق. احيانا مثل البكاء واحيانا مثل غناء مبحوح. بينما كنت اتمسك بخيوط المطر حين تهطل، اتمسك بها مثل الحبال

واتأرجح. ثم حين افتح عيناي، اجد رخام الارض صاف، بزخارفه الجميلة، تلك التي تتسلق الجدران.

ها أني أتملى رطوبة السنين وهي تصعد الحيطان، وتفصل قطع الزليج عن طينها دون أن تسقط تماما.. وحتى ان سقطت قطعة، فإن رنينها لا يتلاشى. يحمل إلي اصوات الطفولة وعبق روائح البخور والاشجار. هذا البيت، ظلت كل تلك الروائح عالقة به. مثل أي مكان عتيق يحملك إلى باقي الامكنة.

حين شربنا الشاي، وانتهت النساء إلى احاديثهن المتفرقة. خرجت لأتيه في المدينة.. سمعت اصوات الحرفيين القديمة. كانت تسبح مثل صدى يتردد من أزمنة سحيقة. قادتني الاصوات ذاتها نحو المقبرة. لم أكن اتذكر الممرات إلى قبر جدتي. امّحت أو امتلأت. كان ثمة مرتفع وشجرة صبار. لم تظل هي الوحيدة. غابة دوم وصبار. احجار كثيرة وسياجات حديدية تحمي مقابر لانبك كانت لأثرياء المدينة الاستثنائيين. بينما كان قبر جدتي ضائعا في استواء ما. أقل بروزا واجمل من أن يحميه سياج. كانت الارض تحمي أثداء كثيرة ارضعتها. وكنت راض على أن يكون رفاتها جزءا من بساطة هذه الارض.

عدوت متسلقا صخور المقبرة. ابتعدت اكثر مما تصورت. وكلما ارتفعت كانت المدينة تتقلص وتنحدر. لطخة كبيرة بلا تفاصيل. سور المدين القديمة امحى. ثمة خطوط اسفلت واعمدة نور تشبه اعواد ثقاب مطفأة تقف على ورق به رسم رديء.

وفكرت. من أين ستستخرج الأسماء الجديدة للأزقة الجديدة ! أي نحات سيحفر صدر هذه المدينة لينقذ انقاض عصفورها من التلاشي !

لعلها اغنية ذابلة عوضتني عنها زيتونة ما. ظلت تنتظرني في ساحة الجامع الكبير. لذلك عدوت من جديد، متسللا بين شواهد المقبرة واشجار الصبار، على لسعة شوكة في الساق تفصد دم الاحساس بالغبن. ذاته الاحساس الذي قد يداهمني إن فكرت بأن حلقة ما في ذلك السقف قد تضيع يوما ما من الذاكرة :

لكن الاشجار لازالت واقفة. والشال يكاد يطير. ومثل فاكهة محرمة تلمست الزيتونة كرخام عتيق، وعانقت جدعها، دون أن انتبه كيف تسلقتها قدراً من جحيم الارض، لأنسف خرافات ابن خالي وانتشل فراشة معلقة بأجنحة متهدلة.

كانت الأضواء ذاتها بنفس ايقاع الظلال. خطوات المصلين على الارض وعيونهم على الشجرة. وكما لو نسوا صلاتهم ظلوا يتربصون بي. عدلت عن الحركة مثلما كان يحدث لي حين يضبطك احد تتسلق اشجار الجيران لتسرق الفاكهة. ولم ادر كيف دنوا أكثر، لكني حين نزلت، تراجعوا وراء. وكما لو افسحوا لي طريقا مسدودا، خرجت. دون أن ألتفت ورائي.

زوجة خالي سألتني عن حال المدينة. اخبرتها أن كل شيء على ما يرام. طأطأت رأسها واستدارت لتعد المائدة. قلت لها أنهم ينظمون اسبوعا لانقاذ المدينة. قالت : من هم ؟ همهمت : "هم".

سَرَت "هم" في ارجاء البيت مثل الهدير. ظل يعلو في رأسي. يعلو ويرتفع. داخت الرأس. ارتكنت إلى صندوق قديم وجلست...

داخل الصندوق كان ثمة لوح وحبلين.

فوق رأسي كانت حلقتين.

قمت واثبت الارجوحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhr.com

وطأت على اللوح لأتأكد أن الأرجوحة صلبة. دندنت زوجة خالي في الخلف. صوتها صاف.. لعل الألوان القديمة عادت أيضا. انتبهت إليها فجأة ولمحت السماء. المرأتان معا صارتا تغنيان والريح تشدو. الهدير يعلو وتعلو الارجوحة. ترتفع عاليا. عاليا جدا كما لو تطير. فيتسع مربع السماء. يصير شاسعا.. ولا يحده إلا انين الحبل في يدي.. فيخفت الهدير، ولا أرى سوى بلاطة الارض ثابتة لا تتحرك.

- قم.

- من هم ؟

- قم لقد وصلنا.

كان ضوء الصبح يقطر مثل الندى، هواء الرباط مثقل بالرطوبة، والجو بارد. احسست بها تتلمس عنقها كما لو لتدفئة. اخرجت الشال من جيبي لعل عينها كانت تدمع - بفعل لسع الريح - دفعتها برفق حين عانقتني. كنا في الشارع. وكان المقهى أمامنا. ولجناه قبل فكرة البيت. جاء النادل بالطلبات.

نظرت في وجهها وكان ذاته السحر يخرج من عينيها. كنت أود أن أقول لها شيئا. عجزت عن ذلك، كما عجزت ايضا أن أسألها :

- لماذا تصر النساء دائما على عصير البرتقال !

تازة - الرباط 99

اتحاد كتاب المغرب يمنح العضوية الشرفية للكاتب الإسباني خوان غويتيسولو

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

في أواسط السبعينات اختار الروائي الإسباني الكبير خوان غويتيسولو مدينة مراكش، وتحديداً خاصرة جامع الفنا، ليعيش بيننا. ومنذئذ صار يحلو له هو «الإسباني على مضض» أن يعرف نفسه بالمراكشي. إقامة عضدت مسار شغف آسر بالثقافة العربية والإسلامية، طال كل تفاصيل ومكنونات التاريخ والحياة العربيين، وامتد لقضايا الشعوب العربية والإسلامية ومطالبها في الحرية والتقدم والكرامة، التي وجدت غويتيسولو دائما في طليعة المنافحين عنها بقوة واستماتة (القضية الفلسطينية، حرب الخليج، البوسنة، الشيشان...). في وجه إعلام وثقافة ما يسميه بالبربرية الجديدة، التي دأبت على إنتاج صورة نمطية سلبية للآخر، شكل صوته الصارم، وغير المهادن، والمفتت للأساطير الثقافية والإعلامية، إلى جانب أصوات مجلجلة أخرى (غونتر غراس، تشو مسكي..) ضمير الغرب الأخلاقي النقي الذي يمنعه من الانقياد كلية للوحشية في أبشع صورها. وذلك بإبراز الوجه الإنساني للثقافة العربية الإسلامية وبقدرتها على الإبداع وإخصاب الأفق الكوني، مثلما فعلت في القرون الوسطى حين ائتمنت على الفكر العالمي وشكلت قاعدة للنهضة الأوربية في كل مجالاتها.

وكان المغرب دوما بقضاياه مركز هذه الجاذبية الغامرة للعالم العربي في حياة الكاتب، حتى إن اكتشاف ساحة جامع الفنا بتهجينها المفرح للغات والأشكال وتذويبها للفروق والتراتبيات شكل حدثا استثنائيا في مسار الكاتب الوجودي والإبداعي، الأمر الذي جعله في قلب وريادة مطالبة اليونسكو بإدخال ساحة جامع الفنا لقائمة التراث الإنساني. وذلك لحمايتها من طيش مشاريع إدارية مفتقدة

للخيال والحس الجمالي ومن جشع المستثمرين. وبعد تعبئة عالمية، جند لها كتابا كبارا من أمثال كارلوس فوينتيس أو خوسيه بالنتي..، استجابت اليونسكو واعترافا منها بجهوده منحته شرف كتابة نص إعلان اعتبار الساحة ضمن التراث الإنساني.

لهذا، ولدفاعه المستميت عن التعدد، والتسامح، والتلاقح الثقافي بين الشعوب، وعمله على تحرير المشهد الذهني الغربي من مسبقاته واستيهاماته وأشباحه تجاه الآخر العربي، ولوقوفه إلى جانب حقوق المغرب وقضاياه الوطنية في مفاصل أساسية وحساسة، من الصحراء المغربية إلى ما يتعرض له مهاجرونا من مهانة على يد العنصريين، لعل آخرها موقفه المشرف من أحداث إلخيدو..، فإن المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب **يمنح عضويته الشرفية للروائي الكبير خوان غويتيسولو** امتنانا منه وتقديرا لجهوده في إثراء والدفاع عن الثقافة المغربية وقضايا المغرب الوطنية. ويدعوه لتشريف مؤتمره القادم بحضوره، وينبه المسؤولين المغاربة، وطنياً وعلى المستوى الإقليمي والمحلي بمراكش، إلى ضرورة صيانة وضعه الاعتباري والرمزي المميز في تفعيل الصفة التي حصلت عليها ساحة جامع الفنا.

بمناسبة منحه العضوية الشرفية
لاتحاد كتاب المغرب

خوان غويتيسولو :
مسافر يستقرئ علامات عصرنا

ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب

مدخـــل :

يحتل خوان غويتيسولو (برشلونة، 1931)، في مشهد الأدب الإسباني الراهن، موقعاً مرموقاً كروائي وباحث وصحفي ملتزم. وليس من المبالغة القول إنه من ذلك الصنف النادر من الكتاب الذين جعلوا الكتابة هاجساً وجودياً وخُلقياً عميقاً يتجاوز مجرد إبداع مجازات ومدن خيالية مأهولة أو البحث في قضايا الساعة. ربما لهذا السبب غدت حياته، في تمردها المتواصل على المحافظة المنافقة والانغلاق الثقافي، مركزاً لفحص المسبقات وسبر خراقاتها عن طريق مساءلة الذات بإلحاح. لقد كانت الكتابة عند خوان مشروعاً متنامياً يحفر الذاكرة الجماعية، ويستعيد هجانة الهوية التي تتبلور عندها آلام الكلمة : رحلة قاسية ضد النفس، وبحث لا هوادة فيه عن الآخر الكامن فيها.

ورغم بلوغ خوان غويتيسولو السبعين من عمره، إلا أن ملامح وجهه لازالت منطوية بحرص على آلام طفولة لم يستطع النسيان تبديدها. كان أبوه مديراً إدارياً لشركة صناعية صغيرة مهددة بالكساد، ولم تكن أمه، رغم ثقافتها وانتمائها إلى أصول ليبرالية، تمتهن عملاً عدا العناية بأطفالها الأربعة. ومع إيمانهما بالتفكير الحر، إلا أن أبويه، عندما أتيحت لهما فرصة التصويت في فبراير من سنة 1936، صوتا

لصالح اليمين ضد الجبهة الشعبية لاعتقادهما أن الجبهة لن تحمل إلى السلطة سوى البدو والأميين. لقد اعتقل أبوه من طرف الفوضويين عدة مرات ثم أطلق سراحه، أما أمه فذهبت ذات يوم إلى برشلونة لزيارة والديها، لكنها لقيت حتفها هناك أثناء قنبلة الطيران الموسوليني لأحد شوارع العاصمة الكاطالانية.

في أواسط الخمسينات داهمت خوان مشاعر الخزي والاختناق فقرر النفاذ بجلده إلى أي مكان، وهكذا حل بباريس، بستان الثقافة الكونية الذي تخترق فضاءه أشجار سامقة تلقي بظلالها الوارفة على المشهد : سارترا وسيمون دو بوفوار، وكامو، وبيكيت، وجان جينيه. هناك ينخرط الكاتب الإسباني الشاب في صفوف المثقفين اللاجئين مثله هرباً من ديكتاتوريات مختلفة، ويغدو الطفل المدلل لأوساط النشر الفرنسية التي كانت، في ذلك الوقت، تتغذى من النزعات المتطرفة وتغذيها بسلاسل من الكتب تجتر الفكر الماركسي وتنتقد الليبرالية الغربية في شتى مظاهرها. ويدعى ذات مساء إلى مأدبة عشاء فيتعرف على شخصيتين ستؤثران على حياته ونظرته إلى العالم بشكل عميق: مونيك لانكَ، التي كانت تعمل حينئذ بمصلحة الترجمة لدى الناشر «غوليمار»، وجان جينيه. كانت مونيك كاتبة روائية في الثلاثين من عمرها، لكنها كانت متفتحة بحيث تمكن خوان معها من التغلب على تحفظه الطبيعي إزاء الجنس الآخر، أما صاحب «يوميات لص» فقد مكّنه، أثناء مكاشفات قاسية، من مواجهة كافة الالتباسات التي تتأكل كيانه وتقف حاجزاً بينه وبين التعبير عن حقيقته بجلاء.

على هذا النحو نفذ خوان، عبر مونيك، إلى دهاليز عالم النشر فظهرت رواياته الأولى مترجمة إلى الفرنسية من طرف مترجمين مرموقين، كما استطاع، وهو يتأمل شخصية جان جينيه، رسمَ ملامح حياته الخاصة التي كانت لاتزال مشدودة إلى ماضٍ تهيمن عليه مشاعر الذنب.

ذات يوم من أيام سنة 1963، اكتشف خوان غويتيسولو في دورية إحصائية صادرة عن اليونيسكو أنه أكثر الكتاب الإسبان ترجمة بعد تيرفاتيس فَيُشْدَهُ لذلك، ويقرر تغيير مسار حياته بالانسحاب من عامله السياسي المغلق، ومن حلقة النشر المحمومة المبددة للقوى، منذئذ شرع خوان في رحلة العودة إلى الذات، محاولاً جهد المستطاع الإفلات من صورته التي صنعتها مرآة النقد والإعلام الثقافي

باعتباره كاتباً واقعياً يعبّر عن إسبانيا ما بعد الحرب الأهلية. هكذا تحول الكاتب الذي كان يرتاد معارض الكتب الموسمية، ويحرص على الظهور في حفلات التوقيع، ولا يكف عن التدخل في مناقشات بيزنطية منقولة عبر الإذاعة والتلفزة، إلى كائن منطو، يلوك هموم الإبداع، ويعلي من شأن العزلة الخالقة. تلك هي الصورة التي قدمتها لنا سيرته الذاتية في جزئيها «الحمى الممنوع» و«في ممالك الطوائف» : رحلة حقيقية نحو العري، بحثاً عن حميمية متحررة عن أوهام المجتمع، غايتها استرجاع التطابق بين الكتابة والكينونة.

لم يعش خوان غويتيسولو طفولته في ضنك، رغم بوار مصانع أبيه، بل كان، في نظر العديد من أترابه، محظوظاً على الصعيد المادي. بيد أن جو الأسرة كان مرهقاً من الناحية النفسية، بحيث كان أفرادها يعيشون وضعاً خانقاً، ويتبادلون فيما بينهم نفاقاً طهرانياً يدعو إلى الدهشة. وسط هذه العتمة المرهقة لم يكن هناك من شيء مضيء غير وجه الأم الصبوح، ومخيالها المثقف الذي هذبته قراءات لا تنتهي، ومحاولات كتابة لم يكتب لها النشر. غير أن مصرعها المفاجىء والمريع أغلق في وجه خوان كل الأبواب، وأتاح للفرانكوية الظافرة في الحرب الأهلية أن تطبق بظلها الإمبراطوري مقدمة عن الهوية الإسبانية صورة تتميز بنزوع هيمني، وتعتمد على قيم مسيحية فقدت سياقها التاريخي. من هنا كانت إقامة خوان في حي «سانتيي» بباريس، حيث يتعايش اليهود والأكراد والعرب والفرنسيون، مفتاحاً لفهم تاريخ بلاده وتفسير عوائق نهضتها وتجددها الثقافي، لقد نظر إلى ذلك اللغط المتناغم عن كتب، فاستوعبه على هيأة عودة إلى جذور إسبانيا ما قبل عصر التفتيش حيث تدجنت الروافد الإسلامية واليهودية والمسيحية داخل فضاء مفتوح لا تحده حدود اللغة ولا الدين ولا السلالة. واعتماداً على هذا الاكتشاف، الذي لعبت فيه تحليلات المؤرخ (أميريكو كاسطرو) دوراً حاسماً، صاغ خوان غويتيسولو هوية خلقية تعتبر اليوم مفتاح معاركه الجمالية : ذلك أن عودته إلى قراءة آثار (فرناندو روفاس) و(راهب هيتا) و(يوحنا الصليب) و(ثيرفانتيس) وغيرهم لم تكن سعياً إلى أصالة ماضوية متوهمة، وإنما عملية إحصاء مثابرة لعلامات حداثة تشبعت حتى النخاع بهجنة القرون الوسطى وتسامحها الثقافي.

ومع أن خوان يرفض الانكفاء إلى الماضي، إلا أنه لا يكف عن الاعتراف

بكونه اكتشف فيه حقيقة بعيدة الغور : وهي أن انحطاط ثقافة ما، يسير جنباً إلى جنب انطوائها على خصوصية مزعومة أو تقوقعها داخل قيم متحجرة، وأن رهان انتشارها وحيويتها يتوافق دائماً وتعدد الروافد الأجنبية التي تخترقها، فتغذيها وتخصبها.

من هنا حظي المغرب في أدب خوان غويتيسولو وفكره بأهمية بارزة كفضاء وقوة روحية : ففضلاً عن نقده اللاذع لصورة (المورد) في الخيال الجمعي الإسباني ولدى المستشرقين، ودفاعه المدهش عن حقوق المغرب في الصحراء في كتابه «مشكل الصحراء» (1978)، نجد أن أحداث رواية «ضون خوليان» تجري في طنجة، بل إن بطلها هو قراءة معاصرة لحاكم سبتة (يوليان الغماري) الذي قيل إنه سلم مفاتيح الأندلس للمسلمين انتقاماً لشرف ابنته، كما أن راوي «مقبرة» هو تجسيد أدبي متطور لذلك النوع من الرواة الشعبيين الذين تكتظ بحلقاتهم ساحة جامع الفنا. لكن أهمية المغرب هذه لم تكن لدى خوان معايشةً لواقع آني، أو انجذاباً فلكلورياً عابراً، وإنما وعياً بالذات في سياق الإشكالات الكبرى التي ينطوي عليها عصرنا : إشكالات العلاقة بين الأنا والآخر، والوحدة والتعدد، والهوية والفرق.

انطلاقاً من كل ذلك، وعلى مدى أكثر من نصف قرن من الكتابة، غدا خوان غويتيسولو اليوم تجسيداً لصورة المثقف المؤمن بأمية لا وطن لها، والمعادي للعولمة الضريرة ولكل المدافعين عن مصالح شخصية أو مهنية أو قومية ضيقة. لقد فضح في العديد من كتاباته القيم الرسمية الكاثوليكية التي قامت عليها إسبانيا في عهد فرانكو، كما انتقد فترة الانتقال الديموقراطي ونزعتها الأوروبية الساذجة، وهو يناضل حالياً عن الأقليات العرقية والثقافات المضطهدة، دون أن يتوقف عن النبش لحظة في سلوكات مواطنيه سعياً إلى تحييد مخلفات اللاتسامح وكراهية الأجنبي، في هذا الإطار يمكن اعتبار روبورتاجاته عن الانتفاضة وحالة اللا حرب واللا سلم في فلسطين، وعن سراييفو أيام الإبادة العرقية التي مارسها العرب، وعن الحرب الأهلية في الجزائر، والحرب الشيشانية الروسية، وتحقيقاته عن أوضاع الغجر والعمال المغاربة المهاجرين في إسبانيا سياقاتٍ للبحث عن الحقيقة المغيبة في الإعلام الغربي الموجه والمنحاز، ومقاومات لدحر الأنا المنغلقة على أكاذيبها عن طريق اكتشاف حقيقة الآخر واستلهام قيمه الغيرية.

خوان غويتيسولو في اللغة العربية

إبراهيم الخطيب

ليس من المبالغة القول بأن الغالبية العظمى من القراء الناطقين بالعربية في المغرب لا يعرفون، بين كافة الكتّاب الإسبان المبرزين، سوى ثلاثة : ميكيل دي ثيرفانتيس، وفيديريكو غارثيا لوركا، وخوان غويتيسولو.

يعرف الأول بعمله الروائي العبقري «**ضون كيخوطي**» الذي ترجمه جزئيّاً إلى العربية في المغرب التهامي الوزاني، وكلياً في مصر عبد الرحمان بدوي. أما لوركا فإن التعليق على أعماله المسرحية والشعرية وترجمتها إلى العربية لم يتوقفا منذ الخمسينات والستينات.

بينما لم يتم الاقتراب من أعمال خوان غويتيسولو إلا في نهاية السبعينات، وتحديداً لدى نشر الكاتب تحليله المتعلق بـ«**مشكل الصحراء**» (**1979**). لقد قامت إحدى الصحف المغربية، وهي جريدة «العلم»، بتلخيص الكتاب في ثلاث دفعات متوالية فكان ذلك كافياً لكي ينتشر اسم خوان غويتيسولو باعتباره مدافعاً عميقاً ومقنعاً عن وجهة نظر المغرب تجاه تلك القضية. من هنا يمكن القول بأن القراء المغاربة تعرفوا في البداية على الخاصية السياسية والأنثروبولوجية لعمل الكاتب الإسباني.

في أواخر الثمانينات شرع بعض المثقفين العرب المقيمين في فرنسا وإسبانيا، ويجيدون اللغة الإسبانية، في ترجمة أعمال أخرى لخوان غويتيسولو، وخاصة تلك المتصلة بالأوضاع السياسية، أو التطورات الثقافية في العالم الإسلامي، أو تلك المستمدة من أسفاره ومشاهداته.

ضمن هذا السياق يتجلى الدور الأساسي الذي قام به كل من الشاعر العراقي كاظم جهاد (المقيم حالياً في باريس) والباحث المصري طلعت شاهين (المقيم حالياً

في مدريد)، حيث قام الأول بترجمة ثلاثة كتب لخوان غويتيسولو هي «**يوميات فلسطينية**» (الذي نشر أصلا في مجلة «الكرمل») و«**رحلات إلى الشرق**» (وهو ترجمة جزئية لكتاب «مقاربات كَاودي في كابادوسيا») و«**في الاستشراق الإسباني**» (وهو العنوان الذي اختاره المترجم لكتاب «حوليات شرقية»). فيما اشتغل طلعت شاهين على ترجمة كتب خوان غويتيسولو المتصلة بالأوضاع التي عرفتها البوسنة («**دفاتر سرايفُو**») والجزائر («**الجزائر في مهب الريح**») والأراضي الفلسطينية المحتلة إثر سريان مفعول اتفاقية أوسلو («**لا حرب ولا سلم**») والشيشان في عهد يلتسين («**مشاهد حرب والشيشان خلفيتها**»). ويجدر بنا أن نشير إلى أن نشر هذه الكتب أقساطاً متعاقبة على صفحات جريدة «**الحياة**» اللندنية، التي توزع على نطاق واسع في العالم العربي، ساهم إلى حد بعيد في التعريف بالكاتب الإسباني لدى القراء الناطقين بالعربية.

مع مجيء عقد التسعينات عرفت ترجمة خوان غويتيسولو إلى العربية تغيراً ذا دلالة هامة : فقد تم الشروع في نشر أعماله الإبداعية على صفحات المجلات والصحف في البداية، ثم على هيأة كتب إثر ذلك. ويعود الفضل مجدداً هنا إلى كاظم جهاد الذي بادر إلى نشر كتاب ضم فصولاً منتقاة من مختلف روايات الكاتب الإسباني تحت عنوان «**على وتيرة النوارس**». وإنه من المهم الإشارة إلى أن نشر كتاب حسب الصيغة الموماً إليها أحدث في ثقافتنا الكتابية فضاءَ قراءةٍ خلاَّقاً لم يكن القراء بالعربية قد عهدوه من قبل.

منذ سنة 1983 أخذت علاقاتي بخوان غويتيسولو تتوطد على نحو تدريجي وذلك إثر تعرفي عليه، بصفة مباشرة، في حفل استقبال نظم في مقر المستشار الثقافي الإسباني بالرباط. بموازاة ذلك نما اهتمامي بكتاباته على نحو مضطرد حيث واظبت، إلى هذا الحد أو ذاك، على تعقب كتبه الصادرة للتعريف بها لدى القراء المغاربة. غير أن إقدامي على ترجمة إبداع خوان لم يغد نافذ المفعول إلا في سنة 1991 وذلك عندما قمتُ بترجمة قصته «**ألف ليلة دون ليلة واحدة**» عن الفرنسية إثر صدورها على صفحات «لوموند ديلوماتيك»، وهي الترجمة التي نشرها عبد القادر الشاوي في أحد أعداد مجلته «على الأقل» (1992). لقد شكل صدور تلك الترجمة دافعاً قوياً لي كي أشرع في إعداد العدة لترجمة الإبداع الروائي لخوان

غويتيسولو، وهكذا قمت، فيما بين **1992** و**1999**، بتعريب ثلاث روايات له : صدرت الأولى، وهي «الأربعينية»، عن دار الفنك للنشر في سنة **1994**، وصدرت الثانية، وهي «أسابيع الحديقة»، عن نفس الناشر في سنة **2000**، أما الثالثة، وهي «حصار الحصارات»، فقد استضافني المركز البريطاني للترجمة الأدبية (BCLT) بنورويش (إنجلترا) في خريف سنة **1999** قصد ترجمتها، وستصدر في خريف سنة **2001** عن منشورات توبقال.

إن الحصيلة الإجمالية لترجمة أعمال خوان غويتيسولو إلى العربية تتلخص في **عشرة كتب**، منها **ثلاث روايات ومؤلف يضم فصولاً من روايات متعددة**. وتندرج تلك الكتب في كتالوجات أربع دور للنشر هي «**الفنك**» و«**توبقال**» و«**إفريقيا الشرق**» (المغرب) و«**مصر العربية للنشر والتوزيع**» **(مصر)**.

جان جينيه :

متمردٌ أم متصوف ملامتي

بعد مرور ست سنوات على وفاته، ومع نشر أثره الأدبي الأكثر مجازفةً وجمالاً عقب ذلك، لاتزال صورةُ (جينيه) ومؤسستُه الأدبيةُ تثيران جدلاً مُسخطاً وهو ما يعني أنهما ماتزالان تَنْعَمَانِ بالحياة. وتُبرهن بعض الهجمات على الرجل أن إثارتَه الشخصية، ونزعتَه الخلقية الجمالية الراديكالية التي تصوغ مؤلفاته، قد أصابتا الهدفَ في الصميم. فالذين يستنكرون تلك الكتب، وهم يتلفّعون بمعطف فضيلةِ القولِ الحَسَن والفكر الصَّائِب، هم بالضبط مخاطبُوه المباشرون : إنهم أعداؤه الصُّرحاء. هكذا يبدو جلياً أن أخلاق النفاقِ والوفاقيةِ والرزانةِ التي يزهو بها بعضُ النقادِ تندرجُ بتناغمٍ في كتابتِه مثل أصوات أولئك الضباط والقضاة وسيداتِ المجتمع ورجالِ الدين التي يتم التعبير عنها في «الخادمات» و«الشرفة» و«السود». فلو أن نُوَيْبِغاً سيء النية عَوَّضَ أقوالَ أولئك أو ردودَهم بمقاطعَ مستخرجةٍ من التعليقات الصحفية على كتابي «الأسير العاشق» أو «العدو الصُّراح» فمن المحتمل ألاَّ ينتبه أحدٌ لذلك. إن (جينيه)، وعلى نحو لبق، يسمح لخصومه باستعمالِ الكلامِ المبتذَلِ داخل مضماره الخاص : إنه يدعوهم للصعود إلى الخشبة.

بيد أنه وراء هذه الكلماتِ الجوفاءِ، المرصودةِ كي تكون مرعًى للفضول المُتَفَقِّهِ، تأخذُ في التشكل والاتضاح ــ على نحو تدريجي، شبيه بما يحدث عندما نعملُ على تحويل صفيحةٍ أو شريطِ صُوَرٍ من حالتهما السالبة إلى حالتِهما الموجبة ــ صورةٌ قد تكون مُبايِنَةً حتى للصورة التي طمح الشاعر أن يكون عليها، دون وعي منه، في مراحل مختلفةٍ من حياته. إن تلك الصورة، الثابتة والنهائية، للرجل والفنان، والتي لم يكن إدراكها ممكناً دون مغادرتنا للعالم الحِسِّي وتسربنا إلى عالم الغياب، لا تبدو قابلةً للمعاينة إلا إذا انطلقنا من اللاشيء، من الظلال، ومن ملكوت الخفة والبصيرة.

في الندوة التي خُصِّصَتْ لـ(جينيه) بمناسبة تقديم مسرحية «الشرفة» مجدداً على خشبة مسرح (الأوديون) بباريس، ألمحُ إلى ما يوحي به التناقض الظاهري الذي أحدثه حين غيابه عن العالم ودخوله في التاريخ : ذلك أن الحديث عن «النِّعمة» و«الادانة» اللتين عَنَتْهُما معرفتُه بالنسبة لمن عاشروه إنما يدفعنا إلى استعمال معجم ديني يقع على الطرف النقيض من إلحاده. فكيف يمكن التوفيق بين الفضل والقداسة (التي سأتحدث عنها فيما بعد) وبين العقلانية الديكارتية التي تشكل، وراء أوهام وأحابيل مسرحِه وكتابته الشعرية، العمودَ الفقري لمفهومه التعادلي الصارم عن الكائن الإنساني ؟ إن فكرةَ الفيلسوفِ في فَصْلِ العُلُومِ القابلةِ للإدراكِ عن تلك التي تواكبُ مناطقَ أخرى من الإنسان (مناطق الأخلاق، والمجتمع، والرؤية الميتافيزيقية إلخ) لَتُؤَدِّي به إلى رفض الفروقِ المؤسَّسةِ على لونِ البَشَرَةِ، والجنس والتقاليدِ الثقافيةِ والدينيةِ إلخ باعتبارها غيرُ متساوقةٍ في مجال العقل البشري الطبيعي : فلا توجد، في الحقيقة، أذهانٌ سوداءُ ولا رياضياتٌ كاثوليكية. إن ذلك المفهوم، الذي يشكلُ العمقَ الضمني لتلاعبات مرايا (جينيه) وتشخيصه لمسرح العالم الكبير، يمحو فكرةَ التعالي، ويضَعُ كافة الديانات في نفس السَّلة. ومع ذلك تَشِفُّ قراءة آثاره بالبحث عن مَثَالَةٍ «غيرِ خُلُقيةٍ» تنصهرُ في إطراءِ السلوكات والقيم الملومةِ التي تشكل عالمياً موضوعَ كل رقابة. هكذا ينضافُ إلى (جينيه) العقلاني المدمِّر للمبادئ والحرمات التي توجِّه المجتمع البرجوازي، (جينيه) آخر يُمكن تأويلُ حياتُه وآثارِه كغزو مُلْتوٍ، طافحٍ بالانعطافات والطفرات، لشكلٍ دقيق من المَثَالَة : نموذجٌ يبدو سلبياً لأول وهلة، لكنه يبلغ بعدَه الأصيلَ، أحياناً، حين نمحصه على ضوء طُرُقِ الكمالِ السريةِ الأخرى، التي ازدهرت منذ أزيد من عشرة قرون في الفضاء الثقافي للإسلام.

عندما عمدْتُ في روايتي الموسومةِ «مشاهدُ بعدَ المعركةِ» إلى وصف المثال الأدبي والإنساني للكاتب الشاذِّ المتحصِّن في حي (سَانْتِيي) الباريسي، فقد كان واضحاً جدّاً، بالنسبة لكل قارئ متعودٍ على عملي الأدبي، أنني أشير إلى (جينيه) : «رجلٌ ينفرُ من الزهو، يحتقرُ القواعدَ والأشكالَ الخارجية للمنفعة، لا يبحث عن أتباع، ويأْنَفُ من كل إطراء. إن ميزاته مستورةٌ وخفيةٌ، وبغية حجبها وجعلها أكثر خفاءً فإنه يتلهَّى بممارسة المنفِّر والشنيع : على هذا النحو لا يكتفي بتحريض استنكار أقربائه، وإنما يثيرُ تقززهم منه وإدانتهم له».

إن احتقارَ أو رفضَ تعاطفِ الغير وإعجابِهم، واللامبالاةَ برأي «الرجل الوحيد في الزحام» (مثلما يعرف ابن عربي «الملامتي») ليقدمان لنا أحد المفاتيح الأولية لحياة (جينيه) خلال حقبها الأخيرة. فأتباع «الملامتية» ــ وهو مصطلح مُشتقّ من الملامة ــ يَتَلافَوْنَ كلَّ تصرفٍ ينم عن وَرَعٍ ويتظاهرون، خلافاً لذلك، بكلِّ سلوكٍ يحث على الزجر من وجهة نظر الغير، بُغيةَ حجبهم عن أنظار الناس حالتَهم الصوفية وتُقاهُمُ العميقَ. ولنفس هذه الأسباب كانوا يعزفون عن التميز عن غيرهم في فضائلهم، فيفضلون أن يُنْظَرَ إليهم شزراً وأن يعاملوا معاملة الملوم من طرف متفضل. لقد خضع (جلال الدين الرومي)، وهو العالمُ الشاعرُ المؤسسُ لطائفة الدراويش الجوالين، لاختبار صديقِه ومُرشدِه (شمس الدين التبريزي) في تواضعٍ حين أمره بابتياع قنينةِ خمرٍ من السوق الأكثر رواجاً في حيه حتى يغالبَ الغرور ويعمل على إثارة الفضيحة. وكان أحدُ الملامتية قبلَهُ، وهو ينتمي إلى التصوف الفارسي العجيب، قد نصح أحدَ أتباعه قائلاً : «عليك أن تُخفي أعمالَك الفاضلةَ مثلما يخفي الآخرون أعمالَهم الدنيئة». وتشكل التصرفاتُ الخرقاءُ لبعض الأولياء في المغرب العربي ــ بما في ذلك تجنب أداء بعض الفرائض، أو تعاطي الخمر جهاراً، أو ممارسة اللواط إلخ ــ جزءاً من النزوع إلى استثارة نفاق «الضمائر الخيّرة» حيث يتم تطهيرُ الفضيلة المستورة لأولئك الأولياء. يقول (بِشْرُ بن الحارث الحافي) : «لو أمكنك أن تُوقِع نفسَك مَوْقِعَ مُتَّهَم بالسرقة، فافعل ما في وسعك لتقع فيها». ورغم مُبالغاتِ الملامتيةِ وحماقاتِهم، فقد بَوَّأَهُمْ (ابنُ عربي) المقامَ الأعلا من القداسةِ.

إن ملامحَ توافقِ شاعرِ اللصوصيةِ والخيانةِ والجنسيةِ المِثلية مع المتصوفةِ المتعاطين للملامةِ، هي ملامحُ خافيةُ المصدرِ لكن من المتعذر تجاهُلُهَا. فمع أنه سيكون من المفارقةِ التاريخيةِ الزائفة أن نَنْسِبَ إلى كاتب من جِبلَّةِ (جينيه) عقيدةَ الملامتيةِ وتصوفَهُم، إلاَّ أننا نجد بينه وبين هؤلاء نقاط تماس ليس بالإمكان إنكارها. إن الذين عاشوا في زمنٍ ما بالقُرب منه واستمتعوا بحُظوةِ مراقبته يمكنهم تأليف كتاب كاملٍ عن تصرفاتِه الغدَّارة، وغَضْبَاتِه المباغتة، وصُدوده غير المبرَّر، ووعوده التي لم يُوفِ بها : إنَّ عنفَه المثير للاستنكار تجاه كل السلط والرموز القمعية يجعل منه، ولاريب، متنفساً مثالياً للمجتمع الذي كان يعيش فيه. غير أننا، بالإضافة إلى هذه الوقائع والمرويات الملتحمة بأسطورته، يمكننا أن نعثر فيه، حين يتوقف

عن التحوط ويكف عن الاحتراس، على لحظاتٍ لذيذة من القداسة : فهو قديسٌ بفعل السَّهْوِ، شأنُه شأنُ عددٍ من الملامتيةِ الذائعي الصِّيتِ، عندما يتحمل ببسالةٍ تعبَه وألمَه العضوي في خدمة المستضعفين والمضطهدين بحيث يتجلى، وقد نسي إطراءه للخيانة، وفياً وفاءً مباغتاً ومثيراً للعواطفِ في الساعات البالغة القساوة لإحدى المحن أو البلايا. وإنه لمن غير المجدي القولُ بأن اللحظات المذكورة، التي تُحجَبُ بحرصٍ عن نظر الجمهور مثلما نحجب جُبْنَنَا وأفعالنا الخاسرة، تثير فيما بعد ردّ فعلٍ، مغتاظاً في بعض الأحيان، ضِدَّ شهودِه كما لو أن المعنيَّ بالأمر، وقد فوجئ متلبساً بفعلٍ مشين، يبغي الانتقامَ من إعمالِه ومن أولئك الذين يمكن أن يتنبهوا إليه.

فهل هي جهودُه الخاصةُ لتركيب الصورة التي يريد إشاعتَها بين الناس، بما في ذلك تعويض ذاتِه ؟ وهل يبحث (حسبما يقول في إحدى أجمل صفحات أثره المنشور عقب وفاته) فيخطئ، ويُجْمِلُ ضلالات ومسوخاً متعذرةَ التصريفِ وصوراً كان عليه تمزيقَها في حالة ما لم تتفكك من تلقاء ذاتها ؟ وهل كانت إرادتُه في تحدي نفاق المفكرين الصالحين إلى آخر مدى، متبنياً بافتخار كل ما هو بغيضٌ وفاحشٌ، تفرضُ عليه بالضرورة محوَ مجموع العناصر التي تُعارضُ سمعتَه المعيبة ؟ وهل كان «الممثل والشهيد» في كتاب (سارتر) المتخثر يترصد «الفعل النهائيّ» الذي يدفعُه دفعاً نحو العدم، وإن كان يستفز في نفس الوقت الخيالَ الجمعي فيصورُه إن لم يكن على شاكلةِ الأبطالِ والأنبياءِ والقديسين فعلى الأقل ككبار المجرمين أو كبعض شخصيات (صاد) الفاسدة ؟ لن نستطيع معرفة ذلك أبداً.

مع ذلك فما يمكننا تمحيصُه من الضفة الأخرى ـــ وأعني المغرب الذي أكتب فيه هذه الأسطر ـــ هو أن الصورةَ التي صيغت منذ شهرة (جينيه)، وهي الصورةُ التي ماتزال حاضرةً في نُفُورِ المثقفين الامْتِثَاليِّين والوسطاءِ الثقافيين والقطيع الوطني الكبير لمواطنيه، قد أخذت تنمو إلى التلاشي لتحل محلها صورةٌ أخرى موحية وشاعرية. إن «النصرانيّ» أو الأوروبي دفين المقبرة الإسبانية القديمة بالعرائش، نصير المقموعين وصديق القضية الفلسطينية، والمهجر جثمانه إلى المغرب خفيةً أو يكاد كأحد العمال المهاجرين الذين يقضون نحبهم بأوروبا ـــ هذا الرجل لم تعد تربطه إلا صلاتٌ واهيةٌ بالصورة التي عرفه عليها (كوكتو) و(سارتر)، والتي كانت مثار

فضيحة في أوساط باريس الأدبية. فالصورةُ التي لعله أرادَ صَوْغَها عن نفسه قد تغممت إلى حدِّ الامِّحاء، والصورةُ التي أخذتْ تبرزُ رويداً رويداً من الصفيحة أو شريط الصور سوف تُدهشُ المعنيَّ بالأمر لا محالة.

إن القبرَ المتواضعَ للشاعر، والموجودَ على بُعدِ بضعةِ أمتارٍ من جرف تصطدم به دون هوادة الأمواجُ التي تدفعها التيارات البحرية، يتعارض بنظافته والعنايات التي تحيط به مع قبور جيرانه القدامى غير المرغوبِ فيهم، الذين ينتمون عموماً إلى سلالة العسكر الأفريقانيين الإسبان الذين يشبهون السلالة التي حاكاها الشاعر بسخرية في بعض مشاهد «الحواجز» التي لا تنسى، والذين كان سيخاصمهم ليلاً ونهاراً — إنني أتخيل هيجان غيظه ! — لو أنه كان مازال على قيد الحياة. هكذا أيدي مجهولة تضع أصصاً من الزهر، أو ترش الماء على العشب المحيط بالقبر، بل تستولي حتى على شاهدتِه مثلَ رقيةٍ أو ذكرى وَرِعَةٍ. ويأتي مغاربة وأوروبيين للترحم بالقرب من القبر فيحيطونه بهالة من الإجلال أو بما يقرب من أن يكون قداسة.

رغم أن «الولاية» ترجع في الإسلام، كما هو معروف، إلى القرون الأولى للهجرة، إلاّ أنها لا تخضع، حتى في تجلياتها الضّالةِ، لتمحيص أو تقعيد دقيقين مثل التمحيص أو التقعيد اللذين تفرضهما كنيسة روما. هكذا يتم اختيار «خِلاَّن الله» من طرف الشعب بحرية، وتكون قداستهم التي حصلوا عليها في حيواتهم أو بعد مماتهم متراوحة أو هشةً في غالب الأحيان. معنى ذلك أن بعضَ الشخصيات التي تمتَّعت فترة من الزمن بولاءِ المؤمنين قد تُنسى بعد ذلك، فتشهد صوامعهم المهجورة أو المتداعية على الضياع الذي لا رجعة فيه لبركاتهم. أما غيرهم فقد يستجلبون، عوضاً عن ذلك، المئات بل الآلاف من الأشخاص إلى الزوايا التي شيدوها أو شيدها أتباعهم بمناسبةِ مهرجانٍ ديني أو احتفالات معينة في التقويم الإسلامي. إن بعض هؤلاء، في المغرب، هم عبرانيون، ويحظون بزيارة اليهود والمسلمين على حد سواء. ورغم أن المذهب السُّني الرسمي يُدين هذه التعبيرات التَّدينية الهجينة، إلاّ أنه يجد نفسه مضطراً إلى مسايرتها منذ الفشل التاريخي لحركة الإصلاح السلفية.

فهل يصير (جينيه)، مع انصرام الأعوام، أحد هؤلاء الأولياء الشعبيين الذين

يُغْدِقُ عليهم الزوارُ، بعد القيام بِلَفّ شرائطِ النُّذُور في الأشجار القريبة من قبورهم، هداياهُم المتواضعة ويلتمسون أفضالَهم ؟ إن الحدث لن يكون مستغرباً تماماً لو أن جاذبية الصورة النهائية التي تخلَّقت بعد موته تجسمت وظلت ثابتة. ومادام أحد أولياء ناحية مراكش كان جندياً فرنسياً في عسكر (ليوطي)، وتعلق فؤاده بفحَّام القريةِ فمكث صحبته إلى أن قضى نحبه بعد أن اعتنق الإسلام، وغدا قبرُه، في الوقت الراهن، مزاراً لبعض النسوة اللواتي يَهَبُهُنَّ القدرةَ على الإنجاب ـــ أفلا تتيح صورةُ الشاعر القديم الملعونِ أفضالاً وفضائل لا تقل جاذبية وإقناعاً لأنها أكثر حياءً وخفاء ؟ إن الفتنة التي يُمارسُهَا هذا «المتوحدُ في العالم» قد انْسَرَبَتْ من بين أصابعه، وبإمكانها أن تتشكل على أنحاء غير متوقعة في حقل الأسطورة. وما يُدرينا إذا كانت رغبته في بلوغ مجال «الخارق، بالقدر الهائل أو الضئيل» قد تحققت الآن : «أن بصير بطلاً يُطْلَقُ اسْمُه على سلالةِ الأبطال، فيبرز في العالم نموذجياً، وبالتالي وحيداً، لأنه يَصْدُرُ عن البديهة لا عن السلطة» ؟.

1992

الكتابة والشفوية

للإحاطة بشكل تام بالترابط الموجود بين الثقافة الشفوية وتلك المترتبة عن الكتابة، علينا أن ننطلق من معارفنا التاريخية المتصلة بكلتي الثقافتين، قبل التغلغل في التغيرات التي أحدثها ابتكار الطباعة في سنة 1440 ثم الثورة الإعلامية الحديثة.

إذا كان وجود «الإنسان المفكر» homo sapiens وما تلاه من ظهور اللغة يعودان، حسب التواريخ التي أتوفر عليها، إلى حوالي أربعين أو خمسين ألفاً من السنين، فإن التجليات الأولى للكتابة يمكن إرجاعها على وجه التقريب إلى 3500 سنة قبل ميلاد المسيح، وهو تاريخ الكتابات السومرية في منطقة ما بين النهرين. وهذا يعني أن حقبة الشفوية البدئية ــ حسب التسمية التي أطلقها وولتر أونك في كتابه الأساسي عن الموضوع ــ تكاد تعادل عشر مرات حقبة الكتابة. وعلينا أن نضيف إلى هذه الأرقام الكاشفة عن عتاقة التراث الشفوي لدى النوع البشري عواملَ أخرى ستساعدنا في فهم التفاعل الموجود بين التراث الشفوي والتعبير المكتوب والاختلال المتنامي الذي يسم ذلك التفاعل : فمن بين الثلاثة آلاف لغة المتحدث بها اليوم في العالم، لا تتوفر سوى 78 على أدب حي قائم على حوالي مائة من الأبجديات التي تم ابتكارها عبر التاريخ. بعبارة أخرى : إن المئات من اللغات المستعملة حالياً على سطح كوكبنا تفتقر إلى الكتابة، ويعتمد التواصل فيها على الشفوي بصورة استثنائية.

تُشكل دراسة هذه الشفوية البدئية عملاً أنثروبولوجياً يتجاوز أبحاثي المتواضعة في مجال الأدب والسرد الشفويين. فإذا كانت كل الثقافات تعتمد على اللغة، أي على مجموع من الأصوات المنطوقة والمسموعة، فإن التواصل الشفوي ــ الذي يشتمل، كما سنرى، على عناصر حركية وجسمانية عديدة ــ قد تعرض على امتداد القرون لسلسلة من التغيرات بمقتضى تأثير وجود الكتابة أو الوعي بها على عقلية الراوي أو السارد. وإنه من الصعب أن نجد اليوم في عالم وسائل الاتصال

الجماهيرية حاملين للتراث الشفوي لم يصابوا بـ«عدوى» الكتابة وأدائها التكنولوجية البصرية. ولقد دلت عادتي كمنصت في ساحة مراكش على أن «الحلايقية» يعملون في إطار مجتمع متحوّل، متطلّع إلى التعليم، وينظر بازدراء إلى كل من يستوعب في ذاكرته، من أجل المستقبل، حكايات الماضي ويجد نفسه مغترباً عن تربية ترتبط بشكل يكاد يكون استثنائيا بممارسة المعايير التنافسية القائمة في «القرية الشاملة». إنه من غير المجدي القول إن هذا الإدراك الخاطئ والمنحرف للتراث الشفوي ينطلق من خلط لابد أن نضعه في اعتبارنا : فالثقافة والتعلم ليسا مفهومين متطابقين، ولذا فإن الحاملين للمعرفة الشفوية يمكن أن يكونوا أكثر ثقافة من بعض مواطنيهم الذين تقتصر مهاراتهم على التحكم في التقنيات السمعية البصرية والإعلامية. من هنا فإن الثقافة الشفوية، سواء كانت بدئية أو هجينة، تواجه خطراً كبيراً في عالم مبهور بالحضور الكلي للتقنيات المشار إليها، وذلك ما يتطلب تحركاً عالمياً لحمايتها من تلاشٍ تدريجي.

سوف أتحدث عن حلقة جامع الفنا كما وجدتها منذ ربع قرن. لقد كان حاملو التراث الشفوي على وعي تام بمحدوديتهم إزاء الثقافة المكتوبة، وهو الوعي الذي تمت ترجمته إلى شبكة واسعة من الأوضاع كانت ثمرة التأثير الكاسح للثقافة المكتوبة على الشفوية. لقد كان الرواة والساردون باللغة البربرية ــ وهي اللغة التي لا تتوفر فروعها المتكلّمة الأربعة على أبجدية مشتركة وتفتقر تماماً إلى كتابة خاصة غير الكتابة العربية ــ أميين في العادة، وتنحصر معارفهم الدينية في استظهار سور القرآن الرئيسية. وكان كْناوة، وهم أحفاد طوائف العبيد التي قدمت من جنوب الصحراء، يمزجون في أناشيدهم وصلواتهم الطقوسية اللغة العربية بلهجة بامبارا. غير أن أولئك وهؤلاء كانوا ينصتون إلى الراديو، ويتوفرون على أجهزة قارئة للأشرطة المسجلة، كما أنهم أخذوا في التعود على مشاهدة التلفزيون، هكذا ترتب عن «عدوى» التقنيات الجديدة ظهور أحد تلك الأطوار الهجينة التي نجدها اليوم على سطح كوكبنا في أشكال ودرجات متبايغة.

سأستشهد بحالة قوالين ثلاثة : فبينما نجد «الشرقاوي» ــ صاحب «حلقة الحمام» ــ أمياً تماماً، ويقوم في «محاورته للطيور» بانتساخ المخطط الذي استظهره صحبة معلمه «البصير»، نلاحظ أن «عبد السلام»، الذي اشتهر بلقب «صاروخ»،

تلقى في طفولته دروساً بإحدى الزوايا الدينية إلى أن غدا «فقيهاً» لذا فإن حكاياته تصل ما هو من ابتكاره أو ما استقاه من تجربته بآيات من القرآن الكريم. أما «طبيب الحشرات»، الذي يتوفر على طاقة لغوية ومهارة ارتجالية أسرتا جمهور حلقته طيلة عقدين من السنين، فكان يسخر في الغالب من اللغة المتخشبة الصادرة عن إذاعة بلده وتلفزتها. هكذا كان، ولايزال، في ساحة مراكش رواة وساردون شبه أميين، يمتلكون تراثاً شفوياً غنياً يعتمد أحياناً على نصوص مكتوبة ومقننة، وآخرون يستعملون ثقافة كتابية لتطعيم حكاياتهم بدماء جديدة.

لقد كان هذا التنوع الهائل للصلات، والتلاقح بين الشفوية البدئية والتجليات المتباينة للكتابة والمطبعة والتقنيات الجديدة ذات الحامل الشفوي (الراديو، والتلفزة، والأشرطة المسموعة) حافزاً عظيماً بالنسبة لي بحيث ساعدني على التخلي عن الخطاطات الجامدة والحدود القائمة بين التراث الشفوي البدائي وذلك المترتب عن الألفباء العربية. هكذا كنت أجد نفسي أحياناً إزاء سرود مكتوبة وتم استظهارها كلمة كلمة رغم أصولها الشفوية («ألف ليلة وليلة»، «العنترية»...)، كما كنت أجد نفسي في أحيان أخرى إزاء سرود وصلوات تقليدية، بربرية أو كَناوية، أو إزاء مرتجلات تدور حول مواضيع الساعة متصلة إلى هذا الحد أو ذاك بتكنولوجيا «الشفوية الثانوية»، حسب تسمية وولتر أونكَ. وتُرفَقُ هذه الشفوية الثانوية بفن

غير مادي هو ثمرة الإطار الملموس والمادي الذي تشكله الحلقة : تكشيرات وإيماءات ولحظات صمت وضحكات وبكاء، وكل هذه حركات جسمانية غير لسانية ملازمة لوضع ليس غير شفوي تماماً وتشكل جزءاً من تراث غير مادي مدهش مرتبط بالتشخيص العمومي. لقد لاحظ ثيرفانتيس أن هنالك حكايات تتركز متعتها في أسلوب سردها، ولذا فإن النجاح الشعبي للحلايقي لا يترتب عن الموضوع الذي يكون معروفاً دوماً لدى السامعين، وإنما عن مهارة الارتجال التي يتوفر عليها وحسن إدارته لتلك المهارة. وقد حاولت في روايتي «مقبرة» أن أستعرض قدر ما علمت واستطعت الطبيعة متعددة الأشكال لهذا الاستعراض الذي يخاطب كليةَ حواسِّنا، فكتبت :

«ضرورة رفع الصوت والمحاججة، وتجويد العبارة، والعثور على النبرة الملائمة ورسم الحركة القمينة باجتذاب انتباه العابر أو إطلاق ضحك لا يقاوم : شقلبات

المهرجين والمتشعبذين المهرة، وطبول ورقصات كَناوة، زعيق قردة، إعلانات أطباء وعشابين، وهجوم مباغث للطبل والغيطة في اللحظة التي يُمرر فيها الطبق الصغير : استيقاف جمهرة دائمة الاستعداد، إلهاؤها، أغواؤها، اجتذابها رويداً رويداً نحو فضاء محدد، إشغالها عن الحلقات المنافسة، وجعلها تطلق أخيراً الدرهم اللامع الذي يكافئ البراعة والعناد والصراحة والموهبة...»(٭).

يتطلب فن القوَّال مشاركة العين والأذن، لكن الحشود في فضاء الساحة تستمتع بكافة حواسها : فهي تستلذ في المطاعم العمومية الطبخَ الشعبي، وتستنشق تنوع أشذائه فيما تعمل الأخوة الملموسة والمباشرة المساوية التي ينضح بها مضمار الساحة على تمزيق عزلة الحواضر عن طريق خلق فرص احتكاك فيزيقية. إن مشهد جامع الفنا يتكرر يومياً، لكنه مختلف في كل يوم. فالأصوات والأصداء والإيماءات تتغير، مثلما يتغير الجمهور الذي يرى ويسمع ويشم ويتذوق ويلمس. هكذا يندرج الإرث الشفوي في إرث آخر أشد سعة ورحابة، يمكننا أن نطلق عليه اسم الإرث غير المادي. من هنا تحتضن الساحة، كفضاء فيزيقي، تراثاً غنياً شفوياً وغير مادي.

ورغم ضآلة تجربتي إذا قورنت بعظمة الموضوع، إلا أنها غذت اهتمامي بدراسة النص الأدبي في اتصاله متعدد الأشكال بالشفوية. لذا سَهَّلَتْ هجنةُ هذين العنصرين ومساهمةُ حواس الإنسان الخمس في إبداع شعبي مثل إبداع الحلقة فهميَ الصائبَ لدينامية الانتقال من الملحمة التقليدية قبل الهومرية إلى نصي «الإلياذة» و«الأوديسا» اللذين نتلوهما اليوم، وهو الانتقال الذي حلله بجدارة مِيلْمَانْ بارِّي في كتابه الكلاسيكي «The Making of Homeric Verse» (صناعة الشعر الهوميري).

لقد فتحتْ برهنتُه المقنعةُ على أن بحورَ هوميروس سداسيةَ التفاعيل كانت تستجيبُ لضرورات تلاوتها في الميدان ــ وهي وضعية نوعية استلزمت اللجوء إلى استعمال نعوت وأقوال وجمل وعبارات يسهُل استذكارُها ــ الطريقَ في العقود الأخيرة للقيام بأبحاث مخصبة عن أصول وتطورات الأناشيد الفيدية (Védicos)، والسرود الإنجيلية وآدابها الأوروبية في القرون الوسطى المتأخرة. هكذا أغنى هذا

(٭) ترجمة كاظم جهاد، مجلة «المقدمة»، باريس، العدد التاسع، ديسمبر 1988.

التحليل متعدد المذاهب قراءتي للأدب الإسباني السابق على ابتكار المطبعة بصفة خاصة بحيث تمكنت من الإحاطة بصَنْعَةِ الرواية في مختلف «الأغاني» (Cancioneros) الشعبية، وكذا في كتاب راهب هيِّنًا الذي أعتبره من عيون المؤلفات : «كتاب الحب الطيب». ففي ساحة مراكش تمكنتُ من تَبَيُّنِ سياق فصول من هذا الكتاب الأخير، وبذلك أخرجتُه من حالة التحنيط التي وضعه فيها فِقْهٌ ضروري، لكنه ليس كافياً على الإطلاق، لكونه وضع لكتابة القصيدة شكلاً لا يتسع لمزحات القوّال، مؤلفا كان أو راوياً.

ومع أن مستلزمات البنية النحوية والتنضيد المطبعي على صفحات كتاب تتطلب في أيامنا هذه أن يكون ما كتبه المؤلف منظوراً، إلا أن ذلك لا يستثني، مع ذلك، الوعي في النص بمنطوقيته وبالأثر الصائت للكلمات. إذا كان هذا بدهياً في الشعر (فالشعراء يعتمدون على السمع أكثر من الناثرين)، إلى درجة أن الشعراء الكبار الذين كانوا موضوع العنف التفتيشي في البلدان الشمولية تمكنوا من إنقاذ شعرهم بفضل استظهاره من طرف أقربائهم أو قرنائهم (فتلك كانت حالة كل من يوحنا الصليب في إسبانيا القرن السادس عشر الميلادي وأُوسِيبْ مَانْدِلْشْتَامْ في الاتحاد السوفياتي غير المأسوف عليه، فيجب أن يكون حاضرا في أذهاننا أن بعض الروائيين اليوم، وهم يقتفون خطى جُويِسْ وسِيلِينْ وأَرْنُو شْمِيدْتْ وكَادًا وكَيمَارَايِسْ رُوسَا... يكتبون نصوصاً متعددة الأصوات بحيث يشكل رفع الصوت عند قراءتها حالتَها المثالية، ليس كما فعل ويفعل قوَّالو العصر الوسيط وساحة مراكش، ولكن في صمت غرفة أو مكتب : مضمار عقلي محض يمكن أن يتجسد فيما بعد في قراءات خاصة أو عمومية. إن روايتيَّ «مقبرة» و«فضائل الطائر المتوحِّد» تؤكدان أهمية هذه النزعة الشفوية الدفينة التي ترسبت في الكتابة وإن في شكل يختلف لا محالة عن التقليد الشفوي للقوالين في أيامنا هذه.

هكذا يفتح تبني اليونسكو مفهوم «الإرث الشفوي واللامادي» الجديد الطريقَ للمحافظة على الثقافة الشفوية لمئات اللهجات التي تفتقر إلى كتابة، مع الحث على دراسة دياكرونية للتقاطعات التي لا تحصى والأوضاع الوسطية المترتبة عن تأثير الكتابة والمطبعة والوسائل السمعية البصرية والإعلامية الحديثة في تلك الثقافة.

إنه عمل جسيم، نظرا لشساعة وتعقد فسيفساء اللغات والثقافات المهددة سواء

في أمريكا اللاتينية أو إفريقيا أو آسياً أو أوقيانوسيا. وعلينا أن ننجزه ونحن على كامل الوعي بالمخاطر التي تترصد هذه المهمة : ذلك أن الثقافات واللغات المعنية هي إرث حي، لذا ينبغي تلافي شرك «مَتْحَفَتِها» وتحَوُّلِنَا نحن إلى علماء إناسة «يرون الشعوب مثل أحافير ثقافية»، حسب تعبير مثقف مكسيكي. من هنا ينبغي أن يكون عملنا خفيفاً وكتوماً، يتوخى حمايةَ مختلِفِ التمظهرات الثقافية للثلاثة آلاف لهجة التي يتحدثها الناس في العالم و«كنوزِها الحية»، ويتلافى خلق «محميات أهلية» إلا في الحالات القصوى، وخاصة حالة استصدار شهادة وفاة إثر تسجيل أو تصوير احتضار ذلك الإرث الحي لفائدة المتاحف الأنثروبولوجية في العواصم الكبرى بالعالم الأول.

لأجل ذلك لابد أن نكون على بينة من درجات الشفوية البدئية ومن هجنة تمظهرات الإرث الشفوي واللامادي التي حافظ عليها التراث على امتداد العصور. إنه تحد يهم كل المنظمات الحكومية وغير الحكومية المنشغلة بالتنوع الحيوي للعالم، هذا التنوع الذي تُلْحِقُ به ضرراً فادحاً تلك الوحدةُ التي تفرضُها فرضاً قوانين الأصولية التقنو ـــ علمية والقرية الكونية الشاملة.

2000

خوسيه آنخيل فالينتي
والشعر الصوفي

لو أننا حللنا شعر خوسي آنخيل فالينتي بمصطلحات الأجيال الفضفاضة أو وضعناه بحرص عالم الحشرات المولع بالتصنيف ضمن دليل هواتف شعرنا لفترة ما بعد الحرب، لكنا قد حكمنا على أنفسنا بعدم فهم ذلك الشعر. إن الشاعر العظيم، وكل مبدع عظيم على وجه العموم، يجلي بالكلمات مضمار تقاطع ولقاء محددا وواضحا بحيث يستحيل اختصاره في شكل ترسيمات منظمة للزمن والفضاء. فهل خطر لأمرئ هذيانُ دراسة آثار نابهة مثل «لاثلستينا» و«الناضرة الأندلسية» أو «الكيخوطي» بالاعتماد على مجموعات الأجيال أو إدراج شعر القديس يوحنا الصليب ضمن مشهد الشعر الغنائي الإسباني في النصف الثاني من القرن السادس عشر ؟

هناك مجرات أدبية، شعرية أو روائية، تتجاهل أنسابها السرية الإحداثيات الفضائية الزمنية : فأصواتها لا نظير لها لكونها نابعة من ضرورة ملازمة، وفرادتُها النموذجية لا تستثني التوافق في جذرية الكلمة، ومن خلالها في جوهرية التجربة الشعرية (أو الروائية) أو التجربة الصوفية كما سنرى بعد حين.

لقد تم إلغاء الأدب الصوفي الإسباني ــ وخاصة أدب الثلاثي المؤلف من القديسة تيريسا والقديس يوحنا الصليب وميغيل دي مولينوس ــ بواسطة قرار، وذلك إثر إدانة هذا الأخير وإعلان إنكاره بروما سنة 1986. فالكنيسة الكاثوليكية ما كان لها في ذلك التاريخ أن تتقبل تعبيرا دينيا يتملص من رقابتها ويستغني عن جهازها وسلميتها. وسيظل الوضع على هذا المنوال طيلة ثلاثة قرون قبل أن تعود إلى الظهور في أدبنا اللغة القصوى المعبرة عن التجربة القصوى، وذلك في آثار فالينتي الناضجة.

لست أرمي من وراء ذلك إلغاء قيمة الشعر الديني لدى (أونا مونو) على سبيل المثال لا الحصر : فنخاعه، وحزنه الوجودي لا يبلغان أبدا تلك الجذرية التي تؤسس الفضاء الشعري الصوفي دونما مراعاة للمناخات والحقب. إنني أتحدث عن الانتماء إلى تلك المجرة المنيرة التي يشخصها، على نحو بالغ اللطف، كتاب ينتسبون إلى عصور ومجالات ثقافية متباينة : مثل القديسة تيريسا، والقديس يوحنا، ومولينوس الذين أسالت الوشائج السرية والحقيقية التي تصلهم بالحلاج وجلال الدين الرومي وابن عربي وابن الفارض والعطار والسهروردي مدادا غزيرا، ولاتزال تلك الوشائج، إلى يومنا هذا، موضوع استغراب ومناقشة حامية الوطيس.

لن أغامر بالتغلغل هنا في مجالات أجهلها أو أعرفها معرفة غير كافية أو حولاء مثل التصوف البوذي أو العبري أو تصوف المعلم (إيكهارد) بالغ الدنو من تجربة فالنتي. لقد كرس شاعرنا بحثه المشرق المعنون «تنويعات على موضوع الطائر والشرك» للتماثلات الموجودة في التعبير الصوفي لدى كتاب مسيحيين ويهود ومسلمين وبوذيين، حيث كتب ملاحظا أن مولينوس «لا يمت بصلة فقط إلى التقليد الصوفي داخل سياق ديني محدد، إنما ينتمي إلى السياق الكوني للتراث الصوفي بحيث لا يمكن قراءته بكفاءة وعمق إلا ضمن هذا السياق». وبغية فحص مفهوم الكونية المشار إليه، ليس بمصطلحات الانتساب وإنما الالتقاء والتوافق، أحال فالينتي على كتاب (رودولف أوتو) «تصوف الشرق، تصوف الغرب» قائلا : «إن كتاب (أوتو) الرائع يبرهن في ذاته على وجود بنيات متناسقة في الظاهرة الصوفية، مهما كان زمنها أو درجة امتدادها. هكذا تميل بعض التجارب القصوى إلى أشكال مماثلة على صعيد الرمزية. على أن هذا التناظر لا يلغي الاختلاف، بل إن «الماهية الصوفية»، كما يعبر (أوتو)، لا تدرك إلا في شمولية اختلافاتها الممكنة».

يلتقط المتصوفة كونية الواقعة الدينية، باستقلال تام عن المتن المذهبي الذي تنتمي إليه، على نحو حدسي، حيث تجد لغتهم في مضمار التجربة القصوى، رغم تلويناتها وتنويعاتها، ماهية كل اللغات وتعددية تجلياتها. وإذا كان العالم الغربي المسيحي لم يكتشف هذه الوحدة في التعدد إلا في فترة متأخرة، فإن متصوفة الإسلام قد ادعوها على نحو صريح في كتابات ابن عربي العجيبة حيث تحدد أبياته ذائعة الصيت :

لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان وديرا لرهبان

وبيتا لأصنام وكعبة طائف   وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت   ركائبه فالحب ديني وإيماني

موقع ذلك المجال الذي يسميه خوسي آنخيل فالينتي «جوهرية الكلمة».

وإنه لمن الدال أن يقوم أول شارح محدث لابن عربي ــ وأعني الأمير عبد القادر، قائد المقاومة الوطنية الجزائرية للغزو الاستعماري الفرنسي الذي شكل حدث اعتقاله «البطولي الأخرق» الذي نسي عن جدارة موضوع إشادة من لدن (فريدريش إنجلز) حيث اعتبر ذلك «نبأ سارا بالنسبة للعالم المتحضر» ــ بتحديد هذا المضمار المشترك الذي يقع في أساس الرؤى والتجارب المتصلة بالألوهية، اعتمادا على مذهب شيخه المرسي. ففي مقابل متون الكنائس والعلماء ومحاكم الأحبار المغلقة على نفسها والمتسمة بالوثوقية، يهتم الأب الروحي للأمة الجزائرية ــ الذي وقع أساسه التاريخي حاليا فريسة عمليات نهب متواصلة باسم معاصرة مزعومة ــ بإبراز اللغة الكاملة لدى الإنسان الكامل، أي كونية كلمة لا محصورة ولا مضللة ولا ينال منها الاستعمال المتحزب والمصلحي.

يعرض الأمير عبد القادر في «كتاب المواقف» ــ والموقف اصطلاح عند ابن عربي يعين محطة في الطريق الروحي تقع بين **المقام** و**المنزل** ــ شروحاته على نص ابن عربي وميتافيزيقا الطبيعة عنده بحذق لا مثيل له إذذاك في الحقل الديني، كما يشرح عالم الخيال أو التصور المحايث لمساعي كتاب متباينين فيما بينهم، لكنهم متحدون في جذريتهم شأنهم في ذلك شأن كتاب سيأتون من بعدهم هم (ليثاما ليما) و(إدمون جابس) وفالينتي ذاته.

هكذا نلاحظ أن ما ظل في حالة كمون لدى القديس يوحنا الصليب وميغيل دي مولينوس، صاغه الأمير عبد القادر في عبارات نص يجدر بنا الاستشهاد به كاملا :

«فإلهنا وإله اليهود والنصارى والصابئة وجميع الفرق الضالة واحد، كما أخبر تعالى. إلا أن تجليه لنا غير تجليه في نزوله إلى النصارى، غير تجليه في نزوله لليهود، غير تجليه لكل فرقة على حدتها. بل تجليه في تنزله للأمة المحمدية متباين متخالف، ولذلك تعددت الفرق فيها إلى ثلاث وسبعين فرقة، وفي نفس هذه الفرق فرق بينها تباين وتخالف كما لا يخفى على من توغل في علم الكلام. وما ذلك إلا لتنوع

التجلي بحسب المتجلى له واستعداده. والتجلي تعالى واحد في كل تنوع وظهور ما تغير من الأزل إلى الأبد (....) وما شقي من شقي إلا بكونه عبده في صورة محسوسة محصورة. وما عرف ما قلنا إلا خواص المحمديين دون سواهم من الطوائف. فليس في العالم جاحد للإله مطلقا من طبائعي ودهري وغيرهما، وإن فهمت عباراته غير هذا فإنما لسوء التعبير. فالكفر في العالم كله إذا نسبي، ولا أحد من عباد الله يعرفه في كافة تجلياته، ولا أحد منهم يجهله في كافة صفاته».

معنى ذلك أن رؤيا الألوهية التي يبلغ المتصوفة مداها تتعالى على معتقدات ومذاهب مختلف الديانات التي تدعمها، والكلمة التي تتجلى من خلالها واحدة في اختلافها اللامتناهي : «والعارف يسأل نفسه أين المفر بسبب الحيرة الهائلة التي تحصل له من جراء تعدد التجلي وتنوعه، وسرعة تلاشيه، وغزارة التألقات الإلهية التي تخلخل عقله وتعبث بلبه».

وبعد تحديد الحقل الصوفي، بما يمتاز به من شساعة وانفلات وهشاشة، نتقدم خطوة إلى الأمام : إذ يكتب خوسي آنخيل فالينتي قائلا : «إن التجربة الشعرية والتجربة الصوفية تلتقيان عند جوهرية الكلمة، وفي الاشتغال الجذري للكلمات الجوهرية. كلتاهما تحدث في مجالات قصوى، وتعبيرهما سيكون، حسب منظورنا، فُضْلَةً أو علامة شذرة على حالات الوعي المحظوظة حيث يرتقي التعبير إلى بصيرة تتجاوز الطبيعة». تألقات سريعة، تتلاشى بمجرد التجلي، وتكون مصدر امحاء وحيرة : لقد لاحظت القديسة تيريسا أن نعمة الكلمة الشعرية، شأنها شأن نعمة الكلمة الصوفية، لا تدوم أكثر من لحظة عابرة. كلمة تخترق الشاعر، وتنيره، مرجعة إياه إلى قحوله، ضئيلا سريع الزوال مثل غشيان الحب. لكن ليس في جوهرية الكلمة من شبع ممكن : فالإقصاء والشعور بالجهر هما الوجه الآخر لذلك النور الهارب، وهما نعمة وعقاب من لمح المجهول بعين الخيال.

إن الشعر، حسب تعريف الكاتب البوسني (جواد قره حسن) في نصه الجميل عن سراييفو، هو نتاج الرجل الكامل الذي غايته الكون الكامل : ثمرة إنسان مادي وروحي، لطيف وثخين، مؤلف من عقل وغريزة. بل هو عمل إنسان تسكنه الأحلام ويقتاده حرص مسكوت عنه أو مجهور به على التعالي، وتتكامل غنوصيته العقلانية مع ذكاء حدسي مصدره القلب.

هذا الإنسان الكامل، الذي تخترقه الكلمة مثل جسم شفاف، يولي وجهه بالضرورة شطر الكون الكامل : ليس فقط صوب المجتمع الذي يحيا فيه أو ذاك الذي شذبه العلم الحديث بصرامة، وإنما صوب ذلك الذي يتسع لميتافيزيقا الطبيعة، أي ذلك الفضاء اللامادي الذي يعمل في الخيال الإنساني.

تلك هي ماهية الشعر ونواة مثالته : تعبير عن الإنسان الذي لم يبتر ولم يختصر إلى مكون واحد من كوناته العديدة. قول لاذع يمثل نوره الكون بما يحتويه من عالم متخيل. كلمة طليقة، يستطيع الكائن الإنساني بفضلها الإفلات من التشيؤ، والنجاة من وضعه المقرر سلفا كزبون لما يسمى متجر العولمة في سوق العالم الكبير.

وحتى نسترد وعينا بالمغالطة المحتالة، علينا أن نراجع خطاب السياسيين البائس : فأي تلاعب باللغة، وأي تحويل دنيء لها إلى محض أداة فارغة ! إن الإنسان الكامل يتحول إلى مرآة كاريكاتورية فظة وبسيطة لنفسه : إنسان أعرج. يتعلق الأمر بمجتمع مستهلكين نهمين متهالكين، دوخه صراخ الذين يتاجرون ببرامجهم بحذق، فركع يسيل لعابه على مذبح التلفزة وعرشها.

وحدهما الشاعر والكائن المتأمل يستطيعان تخليصنا من ذلك الشقاء : باطنية النور التي تفضح هراء مادية العالم الخارجي، أي ذلك الفضاء الفيزيقي أو الجغرافي الذي ليس له بعد روحي. ففي مقابل ما يسميه (هنري كوربان) عن حق «تخييل العلاقات السببية، والتطورات الخطية، والتيارات المتواصلة، وكل دعامة لما اتفقنا على تسميته معنى التاريخ» يفرض الشعر بداهة تاريخ آخر، صادرة عن كلمات مشدودة إلى ذلك القطب أو المركز الذي يشاطر الماهية الإنسانية الكاملة جوهرها.

أثناء الندوة التي نظمت بمدينة آبلة (إسبانيا) في شهر شتنبر سنة 1993 عينت وضع شعر فالينتي ضمن هذه الهجرة اللازمنية الشتيتة، العتيقة الحديثة، الغربية الشرقية، المختلسة من رتابة وخفوت صوت المدارس والدرجات والأجيال. إنه شعر لا ينتظم في سلك مجتمع الأغنياء الجدد والأحرار الجدد والأوروبيين الجدد الذي ضمر ونحل حسب نموذج رؤسائه : فجذرية ذلك الشعر تبعده عن سلوك مسلك النموذج، وتجعل منه نبتا صحراويا تبحث جذوره عن الطبقة التحتية للثرى التي تغذيها فتعثر عليها، وتسمو غصونه برشاقة نحو السماء. لا يسمنه فائض ولا

ينحله نقصان. لا يحتاج إلى تشذيب أو حمية أو علاج لفقر الدم. ضئيل هو، عذب، منعقد ومفتوح، ويمكن وصف نسيجه ــ الذي يلتحم فيه المضمون بالشكل التحاما كاملا يستثني التحليل القاصر الذي يعزل ما بين المصطلحين ــ من خلال عبارات ابن عباد الرندي :

شفت الكأس رقت الخمر   وتشاكلا فتشابه الأمر
فكأنما خمر ولا كأس   وكأنما كأس ولا خمر

تجربة صوفية، وتجربة شعرية، أو هما معا في نفس الوقت. كذلك يجسد شعر فالينتي جوهرية الكلمة كما هو الشأن في شعر القديس يوحنا أو شأن ذلك السرب المعجل من الطيور التي حلقت بحثا عن السيمرغ، لكنها تكتشف في نهاية المطاف أن ما تنشده كائن فيها، ملازم لها.

1998

بورخيس وثيرفانتيس
والتراث المشرقي

للشروع في تأملاتي حول بورخيس وتقاليد الأدب العربي، سأقارن بين عبارة (باسكال) التي استَشْهَدَ بها ــ «الطبيعة فلكٌ مركزُه في كل مكان، ودائرتُه لا وجود لها في أي مكان»ــ بعبارة أخرى صادرة عن قلمه هو : «المكتبة فَلكٌ مركزُه الحقيقي أي مكان سداسي الزوايا، ودائرتُه بعيدة المنال».

يعمد بورخيس هنا إلى الموازاة بين خلقِ الله للكون وخلق الإنسان للكتابة (مع أن هذه ليست سوى مادته بديلة للكلام) التي تمتد عواقبها في الزمن، أي في التاريخ : «لا يوجد في النظام الأدبي، كما في أي نظام آخر، فِعْلٌ لا يكونُ تتويجاً لسلسلة لا حصر لها من العلل، ومصدراً لسلسلة لا حصر لها من النتائج». ويختم بورخيس قائلاً : «إن تغيير الماضي لا يعني فقط تغيير واقعة واحدة من وقائعه، وإنما إلغاء عواقبه التي تنحو إلى أن تكون غير متناهية». فالكتاب بالنسبة لبورخيس، الذي يمكن أن نقول عنه مَا قالَه هو في حق (ويلز) من كونه «ليس أديباً وإنما هو أدب في حد ذاته»، ليس واقعاً معزولاً بل علاقةٌ ومحورُ عددٍ لا يُحصى من العلاقات».

من المسلَّم به أن كل أثر أدبي يظهر ضمن عالم حافل منذ القدم بآثار أخرى فيكون وجودُه تمديداً لها أو تغييراً. وإذا كان علينا أن نقرأ كُتُب اليوم على ضوء كُتب الماضي، فإنه بإمكاننا أيضاً أن نقرأ كتبَ الماضي على ضوء الحاضر غير الزمني الذي تحدث عنه (باختين). يقول مؤلِّفُ «تخييلات» Ficciones : «إن أدباً ما لا يتميز عن أدب سابق أو لاحق بواسطة نصِّه، وإنما بواسطة الطريقة التي قُرئ بها». من هنا ذلك التأمل البورخيسي الذي يلخص إدراكَ كاتبنا المتميز للأدب : «إنّنا آياتٌ أو كلمات في كتاب عجيب، وهذا السِّفر اللامتناهي هو الشيء الوحيد الموجود في العالم».

يجرنا بورخيس بيُسر إلى ثيرفانتيس واكتشافه للحداثة الأدبية. فإذا كان مؤلِّف «ضون كيخوطي» قد أخصب الرواية الأوروبية إبان القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، إلا أنه ظل في إسبانيا رهينة أكاديميين وإيديولوجيين قوميين. لذا فإن قراءة بورخيس مطلقةَ العنان لهذا الأثر ــ شأنها في ذلك شأن قراءة المؤرخ العظيم (أميريكو كاسترو) له ــ يمكن اعتبارها أساس ذلك الازدهار الرائع الذي عرفتْهُ الرواية المكتوبة بالإسبانية، خاصة في أمريكا اللاتينية، والذي شاهدناه خلال النصف الثاني من قرننا هذا. هكذا نستطيع أن نلاحظ أن «العبثية» الرائعة التي اتصفَ بها (بْيَارْ مِينَارْ)، مؤلف «ضون كيخوطي»، حالت بين هذا الأثر وبين أن يظل حكراً على قطيع من المتخصصين. فعن طريق سخرية ماكرة جديرة بثيرفانتيس، يضيف بورخيس شخصية (بيار مينار) إلى لائحة المؤلفين والمترجمين والنساخ الذين عكفوا على صياغة «ضون كيخوطي»، وذلك بُغية التأكيد على أن كل قارئ متمعن للرواية المذكورة يشكل مؤلِّفا جديداً لها، وهو ما يدشن صيرورة خلع أُبوة المؤلف التي لا يمكن توقُّع نتائجها. يقترح بورخيس إجمالاً هنا فكرة زمنٍ قابل للارتداد، ويعبر عن إيمانه بمكتبة متعددة الثقافات وشاملة، رافعاً رواية ثيرفانتيس إلى مرتبة نموذج حداثي جامعٍ مركَّز في كتاب دوري دَوَّار تمسك صفحتُه الأخيرة برقبة صفحته الأولى، مانحاً إياه إمكانية التكرار إلى ما لا نهاية. إن فكرة دائرية الأدب، الحاضرة بقوة في آثار بورخيس، تتوفر على صرامة شبه رياضية، يمكن العثور عليها أيضاً لدى المتصوفة والباطنيين المسلمين، وخاصة في الخيال الديني عند ابن عربي.

حينما كانت الملكية والكنيسة في إسبانيا تهيئان لعملية «التطهير العرقي» للمورسكيين في ظروف لا تختلف كثيراً عما صنعه ويصنعه، أمس في البوسنة واليوم في كوسوفو، المتطرفون الصرب، عَمَد ثيرفانتيس، في الفصل التاسع من القسم الأول من روايته، إلى نسبة «الكيخوطي» إلى سيدي أحمد بن الغالي المؤرخ العربي الذي عثر على مخطوطه في سوقٍ بطليطلة وكلف بترجمته إلى الإسبانية عربياً متأدباً أسكنه في بيته لإنجاز تلك المهمة. ليست هذه «الجزئية» اعتباطية حسب ما أراد إيهامنا بذلك متخصصونا في ثيرفانتيس : فالسنوات التي قضاها ثيرفانتيس في أرض الإسلام وتأثير الأدب المشرقي المعروف في قشتالة منذ القرن الثاني عشر الميلادي واتصال روائيّنا الأول اتصالاً مباشراً بذلك عن طريق سماعه قصصاً

وحكايات إبان إقامته في بلاد البربر، كلُّ ذلك لا يمكن أن يكون مَرَّ مر الكرام على رجل مريض بداء قراءة كل شيء بما في ذلك «الأوراق الملقاة على قارعة الطريق»، شأن بورخيس. فبحدسه وبصيرته التي أعتقد أن المتخصصين الإسبان في ثيرفانتيس هم في مسيس الحاجة إليهما، ربط بورخيس مكتبة ضون كيخوطي ومفهوم الدائرية (الحلاقُ الذي يحلم بثيرفانتيس ويعطي رأيه في روايته فيغدو الحالم محلوماً به) بالتراث السردي العربي :

«إنني أتذكر تلك الليلة التي تتوسط «ألف ليلة وليلة» وحيث تشرع شهرزاد (بفعل سهو عجيب اعترى الناسخ) في رواية حكاية ألف ليلة وليلة نصياً مُخاطرةً أثناء ذلك بالوصول مجدداً إلى الليلة التي تروي فيها تلك الحكاية، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية».

إن الأدب العربي الذي تم محوه من تاريخنا الثقافي بعد «ضون كيخوطي» لن يظهر مرة أخرى في لغتنا إلا بعد مرور ثلاثة قرون ونصف، وذلك بفضل بورخيس. وتُبرزُ لنا هذه الفجوة الهائلة إلى أي حد أشاحت إسبانيا بوجهها عن تاريخنا فلم تفهم بتاتاً درس ثيرفانتيس.

وإذا كانت إحالات بورخيس إلى «ألف ليلة وليلة» وإلى تأثيرها في مفهوم العالم كحكاية لحكاية أخرى تحكي حكاية غيرها إلخ عديدةً ــ وقد كتب هو بحثاً عن ترجماتها المعروفة التي أنجزها كل من غَالاَنْ وإدوارد لِينْ وريتشارد فرانسيس بُورْتَنْ ومَارْدْرُوسْ ــ فإن اهتمام مؤلف «الأَلِف» لا ينحصر فقط في هذا الأثر الكلاسيكي العربي العظيم. إذ خلافاً للقارئ والمؤلف الغربي الذي لا يكاد استشراق الواجهة يخفي قوالب الجاهزة وأحكامه المسبقة المعادية للإسلام، يفاجئنا بورخيس بتعليقات وملاحظات مدمجة في قصصه تخص مواضيع بالغة التنوع : تعليقات حول تأويل القرآن من طرف الغزالي المتأثر، حسب رأيه، بابن سينا وإخوان الصفا؛ وإشارة إلى الجدل الذي دار بين ابن رشد والغزالي بخصوص كتاب هذا الأخير المسمى «تهافت الفلاسفة»... وفي قصته «الظاهر» ينبه بورخيس القارئَ إلى كلمة (el zahir) التي تعني البيِّن والمرئيّ في مقابل الباطن دافعاً الراوي إلى القول :

«إن المتصوفة، بغية الفناء في ذات الله، يكررون اسمه أو التسعة وتسعين اسماً

آخر من أسمائه الحسنى، إلى أن يستنفدوا معانيها. وأنا أود اتّباع هذا السبيل: فلعلني بالغٌ استنفادَ الظاهر من شدة التفكير وإعادة التفكير فيه. ولعل الله ماثِلٌ وراء القطعة النقدية».

إن اهتمام بورخيس على هذا النحو بالأدب العربي هو في أصل تلك التحفة الأدبية الموسومة «بحث عن ابن رشد» التي توجد مصادرها، كما أشار الكاتب إلى ذلك، مبثوثة لدى رينَانْ ولِينْ وآسِينْ بَلاَثْيُوسْ. ويمتد فضول بورخيس ونهمه الثقافي إزاء مجال الإسلام (انظر مثلاً استشهاده ببيتين للمتنبّي الذي كان يعرف ولاشك ترجمة كَارْثِيَا كُومِيثْ لأشعاره) إلى الأدب الفارسي الباهر: فهو لا يفتأ يتحدث عن فريد الدين العطار وكتابه «منطق الطير» الذي يروي بحث جماعة من الطيور عن كاف والسيمرغ. ودون ادعاء الإحاطة، نشير إلى أن لائحة الكتّاب الذي يحيل عليهم بورخيس تضم أسماء من مختلف المشارب مثل جَلال الدين الرومي ورشيد الدين. وإنه من النافل القول إن أيّ مبدع أوروبي بارز معاصر لبورخيس — وعلينا أن نغض الطرف عن المبدعين الإسبان — لم يكن له فضول رائع يعادل فضوله ولا استطاع مثله أن يدمج في مجموع أدبي كامل بصيرته الغنية والعميقة.

ARCHIVE

وتشكل عناصر مُمَيَّزة في التقليد الأدبي العربي، شأن العنعنة، جزءاً لا يتجزأ من عدد من قصص الكاتب الذي نحتفل بمائوية ميلاده (انظر «الصباغ المقنع حكيم مرو»). لكن بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر والقرن العشرين كان هنالك «ضون كيخوطي» والشك الثيرفانتي المتعلق بهوية الراوي والوقائع التي يحكيها: هكذا نجد في قصة «الدخيلة» أن العنعنة توضع موضع شك بواسطة ما سماه (بيار مينار) «تقنية المفارقة الزمنية المتعمّدة والإسنادات الخاطئة». وهنا نعثر من جديد على ذلك الخيط الرابط بين بورخيس وثيرفانتيس والتراث الأدبي العربي.

غير أن ما يزيد دهشتنا إثارة هو حضور القرآن في التخييل البورخيسي. فمنذ نشوء اللغة القشتالية غدا كِتَابُ المسلمين المقدس، كما غدا نبيهم، موضوعين للفظاعة والإهانة والحقد من طرف الكتاب الإسبان، عدا قلة قليلة منهم. وخلافاً لذلك نجد أن بورخيس وضع ضمن عدد من قصصه، بل وأبرز فيها، آيات من القرآن ذاكراً معراج النبي على صهوة البُراق، متخيلاً وجود «قرين» لمحمد في السماوات. وفضلاً عن ذلك، كتب ضمن كتابه «تحقيقات أخرى» يقول:

«يلاحظ جيبون Gibbon أن الجمال لا تذكر في الكتاب العربي الفريد، أي القرآن(*). وأنا أعتقد أنه إذا كان هنالك من شك في صحة القرآن، فإن الإشارة إلى غياب الجمال فيه تكفي لإثبات أصالته ككتاب عربي لاريب فيه. لقد كانت الجمال بالنسبة للرسول جزءاً من واقعه، لذا لم يكن هنالك من سبب يدفعه إلى الحديث عنها. وخلافاً لذلك، سيلجأ كل مزيف أو سائح أو قومي عربي إلى الإسراف في ذكر الجمال والقوافل آناء كل صفحة وأخرى».

إن حضور الإسلام بوضوح في مكتبة بورخيس، هذا الكاتب الذي لم يكن أديباً فقط وإنما كان أدباً، يبرهن على شمولية نظرته ورفضه للأحكام المسبقة المتغلغلة في اللاوعي الأوروبي. وإنني لآسَفُ لكون الظروف لم تمكّن كاتبنا من الاطلاع على كتب ابن عربي وخاصة كتاب «الفتوحات المكية». فلو أتيح له ذلك لاكتشف في ابن عربي سلفاً نابغة كانت تأملاتُه بصدد خلود الجحيم ــ وهو ما تناولته في روايتي «الأربعينية» ــ ستغني لا محالة كتابتَه.

لقد ارتكبتُ بدوري مفارقة زمنية، فلم يكن من قبيل الصدفة إطلاقي على «الشيخ الأكبر» صفة «بورخيس الخيال الديني».

1999

(*) هذا غير صحيح، فهناك آيات عدة تتحدث عن الجمال والعيس والنوق.

رؤيا شتوية(٭)

كان المسافر يتلصص، منذ الفجر، على الدمار الذي حل بذلك المكان، عبر فتحة ممزقة في نسيج بلاستيك يغطي النافذة، ربما بسبب شظية مدفع رشاش ضائعة أو فضول ضيف يخشى الأماكن المغلقة خشية مرضية. كان قد نام إثر وصوله حيناً دون أن يخلع سترته الجلدية السميكة، وسرواله العسكري، وجزمته المبطّنة من الداخل، فيما ظلت الشمعة المشتعلة منسيةً فوق الخوان المجاور للسرير : كان الترمومتر الذي أحضره يسجل سبع درجات، و لم يكن يُسمع لا صفير الرصاص، ولا قصف مدفع رشاش، ولا فرقعة قذيفة. هناك صمت فقط يمزقه بين آونة وأخرى أزيز سريع صادر عن سيارة أو دبابة صغيرة بيضاء عابرة.

كان قد حل أمس، عيشةً، بهذا الصرح الجنائزي الذي يحمل اسم فندق. وإثر ملئه الجذاذة وموظفة الاستقبال تراقبه بنظرتها الزجاجية المنحرفة، وقف يتفحص المقبرة التي لم تكن جلية إلا بالكاد بسبب تقدم العتمة الماكرة، والتي استحضر عبر شكلها مشروع الكاتدرائية ناطحة السحاب الذي وضعه كَاوْدِي. كان الفضاء المركزي للفندق فارغاً مقروراً، كما كانت طوابقه تحاكي أروقة السجن. أما الحانة ومقاعدها الشاغرة فكانت على هيأة منصة مسرح مهجورة. و كان خفق الشموع وأعمدة النور الصادرة عن بطاريات الجيب يعيدان إلى الذاكرة حالة تسكع أرواح مكلومة ضالة. فهل ما رأت عيناه فراشٌ منيرٌ أم أنوارٌ حمقاء ؟ وهل هي كوابيس أم مسرحةٌ دانتية ؟. كان الظلام قد رمى شباكه بِشَرَرِهِ على آخر معاقل العتمة، فارتقى الأدراج إلى الطابق الرابع حيث تفحص رقم الغرفة يكاد يتلمسه بيديه، ثم دخل إلى ظلمة قبره. كان من المفروض أن يتناول عشاءه، بعد

(٭) الفصل الأول من رواية خ.غ «حصار الحصارات»، التي ستصدر ترجمتها إلى العربية في خريف هذه السنة عن منشورات توبقال.

ساعة، في المطعم المنفي بقاع المبنى، لكن التعب الذي تراكم طيلة السفر كان أقوى منه. هكذا تهاوى على السرير، إلى جانبه الولاعة والشمعة والترمومتر، دون أن يكلف نفسه عناء فتح حقائبه.

أيقظه الضوء : زرقةٌ عليلة كانت تلف أثاث الغرفة في جو من العبث والتنافر. هناك مصابيح غير مجدية، وأرائك لا محل لها من الإعراب، ولوحة طبيعة ميتة معلقة على الحائط، كئيبة، مائلة من محض همودها إلى جانب دون آخر. كان الشمع الذي ذاب في المرمدة قد تحول إلى شكل يشبه فوهة بركان. ومد يده ففتح الحقيبة بحثاً عن فرشاة أسنان لم يجدها، لكنه سرعان ما تذكر الإطار المعلق في ردهة الفندق والذي ينبّه الوافدين إلى أنه لا توجد مياه جارية فعدل عن مواصلة البحث.

كانت رقعة النافذة الشفافة تحول بينه وبين العالم الآخر. دنا منها فاكتشف الثغرة، وحين تلصص عبرها غدا بإمكانه معاينة الفضاء الذي يمتد من «شارع القناصة» إلى غاية المباني المخرمة المغلوبة على أمرها في الحي التجاري العتيق. ومع أن الضباب الكثيف كان يدعك النور دعكاً، إلا أن النور سرعان ما غالب ذلك فأخذ يكشف وجه المدينة المعذبة رويداً رويداً.

لبث متصلباً هناك وقد غدا كيانه كله عيناً — إذ لم يعد يحس بوجود جسده — وهو يتفحص بشره ما يسمح برؤيته خصاص الثغرة كأنه محكوم بالإعدام يتجرع آخر أنفاس الحياة. كان المشهد الذي لطفته صرامة الشتاء يفرض نفسه على ذهنه بعنف حلم طارئ : كان معذباً، ضبابيا، غير واقعي، وقد غطى جراحاته وبقاياه كفن شاسع رحيم. مشهد دمار فاتن بخرابه وعزلته وعريه، وهياكل عماراته، وسياراته المفككة الأوصال، وتراماته المتفحمة، وأكشاكه المصهورة صهراً في الشوارع : تجاويف، وبقايا حديد، ومخلفات مؤثرة مريعة الاحتراق. وكان الثلج — ملايين مضاعفة من الندف — يشق عنان الفضاء المتصدع، ثم يتهاوى متراقصاً، كما لو أنه يود أن يخفي ببراءته ضخامة الجريمة المرتكبة : فهل هو رداء رحمة مد على الضحايا أم حجاب يتواطؤ مع المعتدي ؟. كان ممر الشارع الطويل مغلقاً بالثلج على نحو كلي : فالمرور منعدم، إذا استثنينا تلك الأطياف الشجية المنفلتة، ومصفحات قوة الوساطة الدولية، بيضاء اللون كذلك.

هل كان يشهد أم يساهم في الإبادة التدريجية والقضاء البطيء على الأشياء والأجسام والأرواح ؟ لقد كانت نظرته تعكس لا ماديته : بياض ناصع ودمار. خلف مباني العصر النمساوي الحزينة، غائرة العينين، تتوارى أجسام ضئيلة جامدة، ويدفع مار متعب عربة جر صغيرة، ويبدو رجل عجوز وهو يشير بإصبع الاتهام إلى المحاصِرين وراء التلال جامداً جمود تمثال «القائد»(1).

وحدث إذ ذاك أن لمحها : كانت قد أطلت من الحافة، على بعد بضعة أمتار من الكشك المحترق، والترامات الجريحة حد الموت، عند الموقع الذي رأى فيه صيفاً فتى يسقط أرضاً وقد حصدته فجأة رصاصة قناص سديدة. كان الطيف طيف امرأة ترتدي معطفاً غامقاً وتغطي رأسها بمنديل. من المستحيل تحديد سنها عن بعد : ذلك أن بطء حركتها يمكن أن يكون مصدره الشيخوخة أو الحيطة أو التعب فقط. كانت تمسك بيدها حقيبة صغيرة من قماش مشمع : زاد يومها الزهيد. توقفت تستعيد أنفاسها قبل عبور الممشى وتعريض ذاتها لتصويب أولئك الكامنين في مساكن ضفة النهر الأخرى. أشارت إشارة معوزة إلى إحدى الدبابات بالتوقف، لكن هذه واصلت جولتها غير المجدية عبر الطريق فلم تفرمل وإنما سرعت سيرها دون أن تنال منها شفقة أو رحمة.

بحثت المرأة عن ملاذ في جدران مبنى منهدم. كان الطريق الذي تعتزم عبوره يمر بالضبط في مجال تلك العين السرية : رصيف طويل منجد بالثلج، يمتد دماره إلى الهيكل الأجوف لمبنى رسمي كئيب لكنه رؤوف مع ذلك.

(بضعة شهور قبل ذلك، فحص دليله السياحي العتيق بغية التعرف على الوظيفة الأصلية لذلك الهيكل المتفحم : فهل كان مقراً لبرلمان الجمهورية ؟ أم متحفاً للثورة ؟).

كانت نظرته تتمسك بلهفة غير محتملة بذلك الطيف الضئيل العطوب الدقيق الذي يعطي الانطباع بأن صاحبته ترتاب أو تتلكأ أو تستجمع قواها قبل اختراق الممر الحافل بالأخطار. لقد تأكد أثناء زيارات قام بها لمخزن الأموات أن القناصة ظمئون إلى نوع معين من أنواع الدم، هو دم النساء والأطفال. وكان جدار بسيط لا يتجاوز علوه متراً واحداً يحاذي الرصيف من جهة الأعداء المتربصين، حائلا بذلك بين المرأة وبين بقايا بستان أو حديقة عمومية بها أشجار مقدودة الجذوع

قد تكفي لحماية صبي منكمش على نفسه، أما هي ؟. حبس أنفاسه ورأسه ملتصق برقعة النافذة، وحينئذ تصرف الطيف النائي تصرفاً أثار حيرته : فقد عمدت المرأة إلى الجثو أرضاً قبل أن يراها، بعد ثوان لا متناهية تتأكلها أسئلة متعجلة، تتحرك متقدمة على ركبتيها نحو الجدار الواطئ كما لو أنها إحدى المستغفرات في يوم الجمعة المقدس تنجز وعداً للمصلوب أو تؤدي نذر تكفير مهيب.

كان يشعر بنبضات قلبه البندولية : خيط رفيع كان يربط بينه وبين الطيف الذي يجر على الثلج، ممسكاً بالحقيبة، جذْعَه المحروم من أطرافه السفلى فإذا هما متناسقان كما لو كانا جسماً واحداً. فهل لمحها القناصون المتوارون في الواجهة المقابلة وأخذوا يترصدون حركةً غير محسوبة تصدر عنها، وبالذات تلك اللحظة التي ستتأهب فيها المرأة للوقوف من تعب رافعة رأسها، واضعين إياها في مركز التصويب قبل أن يضغطوا زناد أسلحتهم ؟. كان العرق يتصبب منه، رغم القر الشديد، وكل سنتيمترا اقتنصته المرأة التي تزحف على ركبتيها كان يبقيه في حالة ترقب وقلق. كيف يكون بإمكانه نجدتها وهو في زنزانته أشبه بعملاق سيكلوبي، محروم من إحدى عينيه، يتأكله الشقاء ؟ أي كنز غال كانت تحتضنه في حقيبتها بحب ؟ هل حطب أم طعام أم هدايا لأطفالها الأربعة ؟. كان الثلج يتساقط زخات مائلة فيصطدم بالخرقة التي تحمي النافذة، وينسكب بللاً على جفنه. هناك رقم لا يكف عن التحليق في ذاكرته مثل ندفة ثلج بليدة عطوب. أربعة، هل كتب أربعة ؟ فأي رباط مكتوم سرى بينه وبين ذلك الطيف اليتيم في الدمار الشتوي ؟.

حيا سيل من القذائف وقنابل البازوكا وطلقات الرصاص، على حين غرة، ضحايا الحصار مثل نفير شؤم. توقف الجسم الصغير عن الحركة، بل بدا وكأنه ازداد انقباضاً حينما عبرت الطريق بأقصى سرعة سيارةٌ مرتعبة في اتجاه الحي التجاري الميت. استمرت الفرقعة دقائق معدودات، لكنهما، هو وهي، ظلا لا يبديان حراكاً، وهما ينبضان، معلقين في الفراغ، وقد أمحت المسافة التي تحول بينهما على نحو معجز. هكذا تواصل شعوره بالعجز وقلقه ــ على المرأة وعلى نفسه وعلى المجال برمته ــ بعيداً عن الممارسة الصباحية لنزعة الإبادة المشؤومة. صمتت المدينة، وخرست عماراتها الشائهة ذات المحاجر الفارغة. كم من كائن بشري، متوارٍ مثله في المباني المجاورة، كان ينتظر أن تربت عليه أجنحة ملاك الموت ؟

واصلت المرأة طريق آلامها. قد يكون ساعدها على ذلك كونها تشعر أنها ليست بمفردها هناك، وأنها ربما حدست وجود عين حانية دانية في ذلك الكم الجسيم من النوافذ العمياء المغطاة بخرق البلاستيك : جزيرة صغيرة أو مخبأ حصين غدت فيهما كل غرفة قبراً سامقاً، وكل طابق سلسلة متناسبة من لحود يتراكب بعضها فوق بعض. كانت قد قطعت بعناد نصف المسافة، كما لو أن التوسلات التي وجهتها إلى الله والمصير بشكل باطني والتي كانت تنبس بها بانفعال وألم طال انحباسهما قد منحتها صبراً وثباتاً. فهل ستتمكن من الوصول إلى غايتها موفورة سالمة ؟ أم ستجهز عليها قذيفة أو قنبلة عنقودية تحول جسدها إلى شظايا ؟ وهل ستنجو هذه المرة من حنق المتربصين ؟. سنتيمتراً بعد سنتيمتر ــ كيف يمكن قياس هم مقيم ؟ــ كانت المرأة تختصر مسافة الوصول إلى الملجأ الآمن في المشهد الذي تغطيه الثلوج : فُصام، ثم بياض الموت، ففقدان وزن حُلْمي، يتلوها تحليق ندف الثلج ثم حفيف أجنحة خفيفة.

فجأة يتحول كل شيء إلى آلاف الشظايا.

شعرية المسرح الإثنوغرافي

قراءة في "عروس الماء" الطاهر بن جلون"

حسن يوسفي

مما لا شك فيه أن الصورة الراسخة لدى القارئين الغربي والعربي على حد سواء عن الكاتب المغربي الطاهر بن جلون هي كونه روائيا، وذلك على الرغم من تنوع تجربته في الكتابة. وقد ساهم في تركيز هذا الوصف تراكمه الإبداعي في جنس الرواية الذي حصل بفضله على جوائز أدبية مهمة على رأسها جائزة «كونكور»، كما زكت هذه الصورة مختلف الأبحاث والدراسات النقدية التي أنجزت إما حول أعماله خاصة، وإما حول الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية عموما، والتي غالبا ما ركزت على إنجازاته الروائية.

لكن الراصد لبيبليوغرافيا الطاهر بنجلون سرعان ما يكتشف أن الرجل أنجز، إلى جانب أعماله الروائية المعروفة، أبحاثا علمية، وأصدر دواوين شعرية وكتب أنطولوجيا عن الشعر الحديث بالمغرب، هذا علاوة على إسهامه في مجال الكتابة المسرحية بإصداره سنة 1984 لنص بعنوان «عروس الماء La Fiancée de l'eau».

وإذا كانت علاقتي بالإبداع الروائي لبنجلون تعود إلى قراءاتي المبكرة غير الناضجة لسنوات اليفاعة المليئة بالاستيهامات، والتي وجدت في «حرودة» وفي «موحا المجنون.. موحا الحكيم» ما يشبع هذا النوع من النهم القرائي، فإن مشاهدتي لعرض مسرحية «عروس الماء» الذي قدمته فرقة جامعية من القنيطرة بإخراج يامنة بنعبو في «مهرجان أكادير للمسرح الجامعي»، قد جعلني أكتشف، ولأول مرة، نموذجا للكتابة المسرحية عند بنجلون. ومن زاوية

اهتمامي بتجارب منفردة من هذا النوع تندرج، استثناء، في مسار روائي راسخ، كما سبق لي أن رصدت ذلك في تجارب بعض كتابنا كمحمد شكري وعبد اللطيف اللعبي وغيرهما، تحرك فضولي القرائي لاستكشاف هذه التجربة أيضا قصد الوقوف على ما تضيفه لمسار روائي لكاتب مغربي بالفرنسية لم يقف الجدل الذي أثاره عند منجزه الإبداعي وحسب، بل تعداه إلى بعض مواقفه السياسية والاجتماعية والفكرية (موقفه من ضحايا تازمامارت وكتابته عنها). من ثم، جاءت تساؤلات من قبيل : ما الذي يميز تجربة الكتابة المسرحية في «عروس الماء» ؟ أية علاقة ينسجها هذا النص مع المتخيل الروائي للطاهر بنجلون ؟ ما موقع هذا النص ضمن سياق الكتابة المسرحية بالفرنسية في المشهد الثقافي المغربي ؟ أي أفق إبداعي يفتحه هذا العمل أمام مثل هذه التجربة ؟ ثم ما موقعه ضمن دائرة التجاذب بين الإعجاب والجدل الذي تثيره شخصية بنجلون وإبداعه على حد سواء ؟

إن أول ما يسترعي الانتباه في نص مسرحية «عروس الماء» هو كون صاحبه كتبه «تحت الطلب»، كما يصرح بذلك هو نفسه في تقديم المسرحية حيث يقول «خلال كتابتي لهذه المسرحية التي كانت، في البداية، نصا من أجل أوبرا، طلبا، أو بالأحرى رغبة من الملحن أحمد الصياد، كنت أرى مشهدا مصنوعا...»(1). ولأن هذا الطلب لم يأت من هذا الملحن فحسب، يصرح بنجلون قائلا : «الكتابة تحت الطلب ليست قابلة لأن يصرح بها، ومع ذلك، بعد الصياد، فإن شارل تورد جمان هو الذي عرف كيف يقنعني بكتابة هذه الحكاية ويجعلها فضاء للحاضر، حتى لا يتوارى الغائبون في النسيان والتخلي وقسوة التاريخ(2).

يكتسي هذا التصريح بأصل النص وبصيرورته التكوينية الأولى وكذا بالسياق الأول لكتابته، أهمية بالغة بالنسبة للقارئ. فالنص لم يكتب في الأصل من أجل المسرح، وإنما كتب من أجل الأوبرا بناء على طلب ملحن، والمصير المسرحي لهذا العمل رسمه مخرج مسرحي هو شارل تورد جمان

---

(1) Tahar Ben Jelloun. La Fiancée de l'eau (pièce de théâtre). Actes Sud 1984. p 7.

(2) نفسه. ص 9.

الذي طلب من بنجلون إعادة صياغته من أجل المسرح، ليعرض ضمن «إبداع المسرح الشعبي للورين» يوم 13 أبريل 1984.

سنحاول، بدءا أن نتخلص من بعض الأحكام الجاهزة التي يمكن أن يورطنا فيها كون النص مكتوبا تحت الطلب، أي كونه يندرج ضمن مفارقة «الإبداع تحت الطلب»، لنمر، تواء، إلى الأفق الشعري (من الشعرية) الذي تفتحه تجربة كهاته، مادامت تزج بنا في صلب صيرورة أجناسية مثيرة تتحكم فيها خلفية إبداعية غير مألوفة. فالنص مستخلص من مخيلة روائي ساهم في بلورته، في البداية، ملحن، وفي النهاية مخرج مسرحي. هذه الصيرورة أفرزت، من الناحية الأجناسية، نصا تحول من وضع الأوبرا إلى وضع المسرح، أي من مهيمنة Dominante – بلغة الشعريين «الغنائية» إلى مهيمنة «التمسرح».

صحيح أن بين الخاصيتين علاقات أكيدة على مستوى الإطار العام لممارساتهما وهو «فنون الفرجة» بل وحتى على مستوى الإنجاز. فكلاهما، أي الأوبرا والمسرح، يقوم على إجراء متشابه هو «المسرحة» لكن الفرق بينهما وارد أيضا بالنظر إلى هيمنة خاصية إنجازية على الأخرى، وهي إما الغنائية أو الحركة المشهدية، بل إن طبيعة الاختيارات الجمالية لكل من الأوبرا والمسرح تختلفان بشكل ينعكس على متخيل النص وعلى طرق تشخيصه حكائيا ولغويا ودراميا وفرجويا، كما سيتضح ذلك، لاحقا، من خلال قراءة مختلف جوانب مسرحية «عروس الماء».

1 - مسرحية الروائي :

1 - 1 - مسرحة الذاكرة الروائية :

في مدخل مسرحية «عروس الماء» يصرح بنجلون قائلا : «لا أعرف الكتابة للمسرح. أكتب وأنا أفكر في مشهد، لكن هذا لا يكفي. أغترف من ذاكرة شخصيات رواياتي. أستدعيها كل على حدة، وأتصور ما يمكنها قوله أو فعله في وضعية ما فيما يخص «عروس الماء» برزت حرودة هي الأولى، خرجت من الظلام الذي تركتها فيه منذ عشر سنوات خلت. هي التي منحت النبرة

ورسمت الحبكة. جاءت مع مليكة التي ليست بنتها، وإنما هي، ربما، ذكرى ما كانته أو ما كانت تتمنى أن تكونه. لديها فكرة اللقاء من جديد بشريك قديم هو موحا، الذي هو أكثر جنونا من ذي قبل في أبديته المتحركة (...) والآخرون المكلفون بملء فضاء الذكرى، مهمتهم هي جعل الحكاية قابلة للتصديق ومرئية»⁽³⁾.

يكشف هذا القول لبنجلون، أنه حين فكر في الكتابة للمسرح، وهي الصنعة التي لا يعرفها، لم يجد بدا من استخلاص متخيلها من «ذاكرته الروائية» نفسها. وما دامت ذاكرته مؤثثة بشخصياته الشهيرة، المعروفة بخروجها عن المألوف، ووجوها على هامش المجتمع، واختراقها للممنوعات الأخلاقية والعقلانية، وأسطوريتها المثيرة أحيانا، فإنه لم يتخلص من إسارها مرة أخرى، وعمل على استحضارها من أجل نسج متخيل مسرحية تتيح لها فرصة الحوار والتفاعل والحضور من جديد.

ففي «عروس الماء»، إذن، تعود حرودة وموحا ومليكة وغيرها من الشخوص بنفس الخصائص والمواصفات التي عرفت بها في روايات بنجلون السابقة التي تحمل عناوينها أسماء هذه الشخصيات نفسها من أمثال : »حرودة» 1973، و«موحا المجنون.. موحا الحكيم» 1978 فالمسرحية تستثمر مجددا الخلفية الاجتماعية والنفسية لهذه الشخوص كما رسمتها الذاكرة الروائية، وتعيد إنتاجها لبناء متخيلها.

تحكي مسرحية «عروس الماء» عن فتاة قروية اسمها مليكة تعيش مع والدها في إحدى قرى الأطلس الكبير. يحاول الحاج عباس، أحد أعيان القرية وأكبر إقطاعييها، تزويجها لابنه، مستغلا سلطته المادية والاجتماعية. إلا أن نساء القرية اللائي يعرفن حب مليكة لموحا، يحاولن بكل الوسائل تخليص مليكة من زواج لا يعدو كونه صفقة بين أبيها الفقيه والحاج عباس، سيغتال علاقة حب صادقة أصبحت بمثابة المبرر الوحيد لوجود مليكة. وللحيلولة دون وقوع هذا الزواج، تم اللجوء إلى استعمال السحر والشعوذة وتفعيل أثرهما خلال

---

(3) نفسه. ص 8.

ليلة الزفاف مما أدى إلى تحقيق الهدف وتخليص مليكة من صفقة الزواج غير المرغوب فيه.

هذه الحكاية البسيطة والمتبذلة تتحول في المسرحية إلى مجرد ذريعة لرسم عوالم القرية الأطلسية بفضائها وشخوصها وعلاقاتها وقيمها الأخلاقية والدينية وطريقة تعامل أهلها مع بعض الأنساق الرمزية كالعادات والتقاليد والدين والسلطة. وبهذا التوجه، تتحول المسرحية إلى ضرب من الرصد الإثنوغرافي الذي يستهدف الكشف عن طرق تمثيل الإنسان القروي المغربي للأنساق المتحكمة في حياته، وفي طليعتها، بطبيعة الحال، الثالوث المحرم : الدين، السياسة والجنس.

إن هذا الثالوث الذي استنفذه بنجلون في أعماله الروائية، يعود من جديد في مسرحية «عروس الماء» التي تنخرط بدورها في مسار كتابي تتحكم فيه خلفية التوجه إلى الآخر وإشباع استيهاماته، وذلك من خلال مخاطبته بلغته، بصدد قضايانا الأكثر إثارة والأشد غرابة.

1 - 2 - مفارقة الكتابة واللعب :

عندما استجاب الطاهر بنجلون لرغبة المخرج المسرحي تورد جمان في تحويل نص «عروس الماء» من أوبرا إلى مسرحية، لم يفرط، مع ذلك، في توجيه هذا العمل في اتجاه الفرجة التي يتصورها هو. لذلك نجده يقدم لمسرحيته بـ «ملاحظات حول العرض». وبهذا الإجراء، ينخرط في سياق تقليد عرف في تاريخ الكتابة المسرحية يتمثل في تبني موقف الكاتب - المخرج الذي يقترح تصورا إخراجيا لعمله يطلب من صانع الفرجة أخذه بعين الاعتبار.

في سياق هذه الملاحظات، يؤكد بنجلون أنه «ينبغي أن يدار حدث المسرحية وحركاتها كما لو أن الأمر يتعلق بباليه، أي بلعب هوائي، خفيف، راقص»(4).

يفهم من هذا القول أن بنجلون حريص على توجيه مسرحيته في اتجاه فرجة راقصة من النوع الذي يقوم على حركات مضبوطة ومنظمة تحسب فيها التنقلات فوق الخشبة بدقة كبيرة. إن هذا النوع من الحركة هو الذي يصلح

---

(4) نفسه. ص 13.

لتجسيد ذلك «العنف الداخلي» الذي يسكن مختلف شخوص المسرحية. وتشكل جمالية الجسد المتناسق التي يقوم عليها فن الباليه بعدا أساسيا من الأبعاد الشعرية لفرجة مسرحية أراد بنجلون أن يدفع عنها كل نزعة فلكلورية في الحركة كما في الأزياء حيث يدعو إلى الحرص على بساطتها.

تكشف هذه التوجيهات على وجود مفارقة صارخة بين أفق الكتابة وأفق اللعب المسرحي في «عروس الماء». فإذا كانت أحداثها وموضوعاتها وشخوصها مستوحاة من متخيل إثنوغرافي واضح المعالم، بشكل يدفع إلى الاعتقاد بـأن «النزعة الفلكلورية» هي أنسب إطار جمالي للمسرحية، فإن ملاحظات بنجلون حول اللعب المسرحي القائمة على خلفية «الجسد المتناسق» والنابذة للفلكلور، تؤكد عكس ذلك. ولعل ما يفسر هذه المفارقة في نظرنا، هو محاولة بنجلون دفع التهمة التي طالما وجهت لإبداعه، ألا وهي تهمة «النزعة الفلكلورية في الكتابة» باعتبارها انعكاسا لسطوة «الفرنكفونية» على تجربته، هذا بالاضافة إلى رغبته في جعل عمله هذا منخرطا في التقليد المسرحي، وليس أي تقليد إبداعي آخر، لاسيما وأن الارتباط بين الباليه والمسرح راسخ الجذور في تاريخ المسرح، كما هو الشأن مثلا في ما يعرف بـ «كوميديا الباليه» التي تدرج رقص الباليه ضمن المسرحية إما كلحظات متخللة مستقلة بين المشاهد والفصول، وإما كمكون عضوي ضمن حدث المسرحية(5).

علاوة على هذا، يمكن فهم هذا النزوع اللعبي الذي عبر عنه بنجلون في مقدمة مسرحيته باعتباره ميلا إلى تقليص سطوة النص الأدبي وترسيخ البعد الفرجوي في عمله، لاسيما وأن مساحة السرد والوصف في نص «عروس الماء» واسعة جدا وذلك انسجاما مع الطبيعة الاثنوغرافية للكتابة.

2 - المتخيل الإثنوغرافي :

ترسم مسرحية «عروس الماء» صورة خاصة للمجتمع القروي المغربي، وذلك من خلال نموذج قرية في الأطلس الكبير تشكل فضاء لحدث مسرحي

---

(5) انظر مادة "Comédie Ballet" في :
Patrice Pavis. Dictionnaire de théâtre. Messidor/Editions Sociales. Paris 1987/ p 78.

مبتذل، تؤثثه شخوص نمطية كالإقطاعي المتسلط، والفقيه، والمرأة الأمية الخاضعة لزوجها، كما تحكمه تراتبية تؤطرها سلطة المال أو الدين أو التقاليد.

ولتشخيص هذا الرصد الإثنوغرافي لمجتمع الأطلس الكبير، لجأت المسرحية إلى استحضار واقعة الزواج وما يتصل بها من موضوعات كالدين والجنس، كما نسجت حكاية هذا الزواج باعتماد شخصيات تجسد أنماطا قروية محددة سلفا، تتحرك في فضاء مسيج تحكمه الطابوهات وتتحكم في مصيره تركيبة ذهنية يتداخل فيها الغيبي واللاعقلاني والعرفي بشكل عميق.

2 - 1 - فضاء الاستيهام المسيج :

فضاء الأحداث في مسرحية «عروس الماء» قرية أطلسية تواجه عنفا مزدوجا : عنف الطبيعة التي جعلت من الماء مطلبا حيويا صعب المنال، وعنف البنية الاجتماعية القائمة على القهر والتسلط الذي يمارسه الإقطاعي الحاج عباس المستحوذ على الماء.

ولتجسيد هذا العنف المزدوج، عمل الطاهر بنجلون على إبراز أثره على الشريحة الاجتماعية الأكثر تمثيلا لفضاء القرية المسيج بالقيود الأخلاقية والدينية والثقافية، وهي شريحة النساء.

فمليكة بنت الفقيه تحولت إلى موضوع في صفقة اسمها الزواج من شاب منحرف ينحدر من أسرة الحاج عباس صاحب سلطة المال والجاه في القرية.

وهذا الزواج يشكل مصادرة عنيفة لحب دفين لم يسمح لمليكة بالبوح به مادام موضوع هذا الحب هو المجدوب، هذا الولد اليتيم الذي نشأ وسط أبناء القرية وعاش بين تضاريسها.

وزوجتا الفقيه نموذجان صارخان للخضوع لسلطة الزوج وجبروته، ونساء القرية المهجورات يعشن رتابة الأيام في غياب الأزواج الذين لا يعودون من المهجر إلا مرة واحدة في السنة خلال الصيف، مما يجعلهن لا يتمتعن حتى بأبسط حقوقهن البيولوجية، ممثلا في ممارسة جنسية ملائمة، بل لا يستطعن

حتى البوح بهذا الحرمان بينهن. ولعل تدخل الفقيه الذي باغتهن وهن يشتكين من هذا الحرمان الجنسي في جلسة حميمة بينهن، يؤكد كيف أن المسرحية تشير إلى التعارض القائم بين الخطاب الديني وبين خطاب الجسد داخل فضاء القرية المسيج. هذا التعارض الذي لا يسمح للمرأة حتى في الاستيهام والحلم، كما تعبر عن ذلك المرأة «أ» في المسرحية. فعندما سألتها المرأة «ب» إن كانت تعتقد أن الزوج لا يمارس الجنس في الخارج أجابتها :

«المرأة «أ» : لا أريد أن أعرف. المهم أنني أنا أبقى هادئة، مقفلة. من الحقل إلى منزل أبوي الزوج. لقد تعلمت الانتظار. وأنا أشيخ. أنام مع الأطفال ولا أحلم حتى» (6).

وبقدر ما اختزلت المسرحية وضعية تسييج الأحلام والاستيهامات في المرأة، بقدر ما جعلت من المرأة نفسها محور التمرد على هذا الوضع. فقد قرنت المسرحية في عملية التمرد، التي قادتها حرودة بمعية المجدوب، بين تحرير الماء من سطوة الحاج عباس، وبين تخليص مليكة من زواج لم تطقه لأنه يصادر حبها الحقيقي، وبالتالي يجهز على إنسانيتها، وقد عبرت مليكة عن ذلك بعد إفشال زواجها من ابن الحاج عباس قائلة :

«مليكة : أموت من أجل الماء، وأحيا في موتي لكي أكون النبع..»(7).

2 - 2 - خطاب الهامش :

في «عروس الماء» حيز بارز تستأثر به شخصيات هامشية تصنع الحدث وتقلب مساراته وتخطط لفضاء بديل تنتقم فيه لهامشيتها عبر قلب القيم السائدة والكشف عن زيف المعايير الاجتماعية التي يستند عليها مجتمع القرية. فحرودة والمجدوب اللذان تفرقهما مسارات حياتية مختلفة، يلتقيان في الهامشية وفي صياغة رد الفعل الذي تفرضه انتقاما من مجتمع تراتبي، ذكوري وتقليدي.

---

(6) Tahar Ben Jelloun. Op. Cit.; p 21.

(7) نفسه. ص 58.

إن هاتين الشخصيتين تندرجان في نفس المسار الذي طالما رسمه الطاهر بن جلون لشخصيات رواياته السالفة حيث «الموسات، الأطفال المجانين، المتشردون، وهامشيون آخرون يعززون رموز حثالة المجتمع. هذه الوجوه الموجودة على هامش المعايير، المحاصرة بين اضطراب الذاكرة الهوياتية وتوترات لغة الجسد، تفرز خطاباتها المأساوية عن طريق التباسات تخييلية وكلامية» (8).

ولعل أبرز مظهر لهذا النوع من الالتباسات لدى كل من حرودة والمجدوب في المسرحية، هو التسلح بسلاح الشعوذة من أجل قلب مسار الأحداث. فحرودة التي تنتقم لأنوثتها التي داسها المجتمع الذكوري المتسلط، والمجدوب الذي ينتقم ليتمه وتشرده ولجبه المصادر، يجتمعان على رسم خطة لثورة، هي في نهاية المطاف، ثورة من أجل الحب والماء. وأساس هذه الخطة هو إبطال زواج مليكة من ابن الحاج عباس باللجوء إلى شل قدرته الجنسية (أي ما يعرف بـ «الثقاف») ليلة الزفاف.

إن خلق التقابل بين بنية معيارية وأخرى هامشية خارقة لهذه المعيارية، يشكل إحدى القنوات الأساسية للخطاب الإثنوغرافي داخل المسرحية، لا سيما وأن هذا التقابل ينصب على قيم وأعراف وتقاليد يرسخها مجتمع القرية وتدمرها الشخصيات التي تعيش على هامشه.

والمسرحية جعلت من هذا التقابل ذريعة لكي تعري بعض المظاهر السائدة في المجتمع الذكوري منها : رمزية الدم ليلة الزفاف والحضور القوي لهذه الرمزية في تفكير وسلوك وأخلاق الرجل البدوي، وكيد النساء الذي يجسده اللجوء إلى أساليب غامضة كالشعوذة والثقاف كوسيلة للتخلص من التسلط الذكوري ومن البنيات الذهنية التي تتحكم فيه والتي ينحدر بعضها من الدين، والبعض الآخر من العرف والتقليد.

---

(8) Rachida Saigh Bousta. Lectures des recits de Tahar Ben Jelloun : Ecriture, Mémoire El Imaginaire. Edit Afrique Orient 1992. p 14.

2 - 3 - الإسم المغربي الجريح :

طبيعي جدا أن تستقطب مسرحية إثنوغرافية كـ «عروس الماء» نماذج إنسانية تعكس الصورة، المهيأة سلفا، عن مجتمع قروي ذكوري تراتبي. من ثم كان التقاط بنجلون لشخوص تعبر بصدق عن هذا المجتمع الذي تتوزعه سلطتان : سلطة المال ويجسدها الحاج عباس الإقطاعي، وسلطة الدين ويمثلها الفقيه. وفي صلب التجاذب بين السلطتين، هناك ضحية هي المرأة وتجسدها كل النساء في المسرحية.

وسط هذا المثلث، تحفر المسرحية أخدودا بارزا يستهدف الكشف عن زيف سلطة المال وتشويه سلطة الدين داخل المجتمع القروي، والبحث عن موقع آخر للمرأة يستعيد لها حقها في التعبير والحلم والتمرد. هذا الأخدود لم يكن سوى شخصية اجتمعت لديها بلاغة الإسم وعنف الفعل، هي حرودة إن «هذا اللقب المشتق من فعل» حرض «يعني أولا أثار ضد. من أجل إثارة عدوانية كلب، مثلا يقال، «حرشو»، ثم كمعنى مشتق، يشير إلى شيء خشن، وحار (حار : الفلفل). إن هذا اللقب، تاريخيا، يعني، في آن واحد، الانحراف ، الفحش، والطابع المبالغ لامرأة تصدم تحريضاتها البرجوازية الحضرية»(9).

إن حرودة، في المسرحية، تحمل أولا جرح الإسم، وتتحمل بعد ذلك جراح التهميش. لذا، تختار الانخراط في رد الفعل الأشد ضراوة على الأقل بالنسبة إليها وإلى من هم معها في نفس الموقع كالمجدوب وموحا، ويتمثل في تسخير قوة غيبية من أجل تدمير قوة واقعية.

3 - التمثيل الإثنوغرافي :

لم يكن ممكنا لنص مسرحي كـ «عروس الماء»، أقام متخيله على بنيات موضوعاتية وشخوصية تحكمت فيها خلفية الكتابة للآخر، أن يقوم بتشخيصها خارج الحدود التي ترسمها شعرية التمثيل باعتبارها الشعرية الأكثر قربا من الروح الإثنوغرافية للنص.

---

(9) Marc Gontard. Nom propre et Interculturalité dans la littérature Marocaine de langue Français (in) L'interculturel : Réflexion pluridisciplinaire. Etudes littéraires maghrébines N°6. Edit l'Harmattan 1995. p 81.

فقد بدا واضحا أن بنجلون حريص على مطابقة مسرحية مع المبادئ الأساسية لشعرية التمثيل(10) وعلى رأسها مبدأ الحكي ومبدأ التجنيس ثم مبدأ الملاءمة. تعكس هذه المبادئ حكاية المسرحية الخاضعة للتسلسل وبالتالي لمنطق العقدة والحل، والقائمة على شخصيات يتحكم في خصائصها منطق الاحتمال، وتخضع خطاباتها لمبدأ الملاءمة بكل أشكالها : الطبيعية، والتاريخية والأخلاقية والأجناسية.

3 - 1 - محكي البادية : الحب والماء :

عندما نقرأ «عروس الماء» نقف بوضوح على حكاية خطية تدور أحداثها في قرية أطلسية عند نهاية فصل الربيع بطلتها فتاة من هذه القرية اسمها مليكة تنحدر من وسط محافظ يتحكم فيه أب فقيه بعقلية تسلطية وانتهازية. عقدة هذه الحكاية تتمثل في صفقة الزواج التي كانت ستذهب ضحيتها مليكة لولا تدخل محيطها المكون من النساء لتخليصها عن طريق الكيد والشعوذة.

إن المسرحية تسلط الضوء، من خلال هذه الحكاية، على واقع المجتمع البدوي المغربي لا سيما من خلال الربط بين قصة مليكة وقصة الماء : فالتسلط على عواطف مليكة لا يوازيه من حيث القسوة إلا تسلط الحاج عباس على الماء وحرمان أهل القرية من حقهم فيه.

إنها طبيعة الصراع الاجتماعي في البادية المغربية. كما أراد بنجلون أن يصورها، حيث يصبح الدفاع عن الحب دفاعا عن الماء. وبالتالي عن الحق في الحياة داخل فضاء تسيجه قيم مادية ومعنوية زائفة.

3 - 2 - فضاء البانوراما... فضاء التفاصيل :

يشكل الوصف أحد الإجراءات المهيمنة في نص «عروس الماء» حيث يقدم بنجلون صورا عن الشخوص والفضاءات والمواقف والعادات، تتراوح بين

---

(10) للوقوف على الفرق بين شعرية التمثيل poétique de la représentation وشعرية التعبير poétique de l'expression يمكن العودة إلى :
Jacques Rancière. La parole Muette : essai sur les contradictions de la littérature. Hachette Littératures paris 1998.

المنظور البانورامي الشمولي الذي يحول بعض المقاطع إلى بطاقات بريدية عن الطبيعة المغربية، وبين التدقيق المفصل الذي يقربنا من شخوص المسرحية وعوالمها بشكل تنتفي معه الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال.

ولعل قراءة واحدة في «الإرشادات المسرحية» لهذا النص، تكشف لنا بجلاء أن هذه الإرشادات كتبت بخلفية سردية تكاد تجعل منها نصا حكائيا قائما بذاته يوازي نص الحوار المسرحي، لاسيما وأنها تتضمن العديد من التفاصيل التي لا نجدها عادة في التقليد المسرحي.

لقد خص بنجلون شخصياته بوقفة خاصة في مدخل المسرحية عنونها بـ «ملاحظات حول الشخصيات»، قدم فيها مجموعة من التفاصيل التي تتصل بطبيعة هذه الشخصيات وحياتها الخاصة وعملها وعمرها وماضيها وهواجسها وخصائصها النفسية ومواقعها الاجتماعية وتطلعاتها ومعاناتها، بالإضافة إلى مظهرها الخارجي.

إن هذه البورتريهات المفصلة لا يوازيها من حيث الدقة في الوصف إلا الفضاء، الذي تقدم المسرحية عنه صورة واضحة تحرص فيها أيضا على تتبع حركة الشخصيات في مختلف مواقعها داخل هذا الفضاء. هذا علاوة على كون المسرحية تدقق في وصف بعض الطقوس المتصلة بطبيعة المجتمع البدوي (ليلة الزفاف مثلا).

بالمقابل، نلاحظ أن المسرحية تذهب مع نزوعها الإثنوغرافي نحو حدوده القصوى حيث تتحول بعض المقاطع إلى تصوير بانورامي للطبيعة المغربية يقدم الفضاء بنفس الشكل الذي تقدمه به البطاقات السياحية كما هو الشأن في المقطع التالي:

«واد في الأطلس الكبير: هادئ. إنها نهاية فصل الربيع. نهر. هنا وهناك نساء قرويات تغسلن الملابس. جو من الانشراح. تتكلمن، تضحكن، تزعجن بعضهن. تغنين. تخاطب امرأة أخرى أمامها. إنهن مقرفصات أو واقفات على ركبهن، يعصرن غطاء كل واحدة تمسكه من جانب»⁽¹¹⁾. إنها، إذن، الكتابة

---

(11) Tahar Ben Jelloun. Op. Cit.; p 20.

للآخر تلقي بظلالها على طبيعة الوصف في نص مسرحي يريد أن يكون أقرب إلى الإثنوغرافيا منه إلى الإبداع الدرامي الحقيقي.

3 - 3 - الملاءمة وظلالها :

يستلزم النزوع الإثنوغرافي تقديم نماذج إنسانية واضحة المعالم، لذا، حرصت المسرحية على التشخيص الواقعي لنماذجها وفق ما يمليه مبدأ الملاءمة باعتباره مبدأ أسياسيا في شعرية التمثيل.

وشخصيات المسرحية متلائمة طبيعيا لأن مواقفها تتطابق مع طبيعة العواطف الإنسانية عموما، ويتجلى ذلك واضحا في تعبيرها عن حبها وكراهيتها ونزواتها ونزوعاتها الخاصة. كما أنها متلائمة تاريخيا وأخلاقيا لاسيما وأن سلوكاتها تنسجم مع نوعية العادات والتقاليد التي تمثلها. وهي عادات وتقاليد المجتمع القروي المغربي بأخلاقه وذوقه وأعرافه، حيث الأب هو مركز القرار في كل القضايا وحيث سلطلة المال والجاه غالبا ما تتوازى مع سلطة الدين والعرف ويتحكمان معا في مسار المجتمع. علاوة على هذا، فالشخصيات منسجمة مع خطاباتها، تعني ما تقول، تصرح بما تؤمن به بعيدا عن كل أساليب المفارقة والغموض.

إنها شفافية في الخطاب والموقف والسلوك أملتها كتابة إثنوغرافية هدفها تقديم صورة دقيقة عن الذات المغربية كي يلتقطها الآخر إرضاء لاستيهاماته ولفضوله الثقافي. هذا الفضول الذي عمل بنجلون على إشباعه في جل أعماله الروائية، وعلى تأكيده في هذا العمل المسرحي القائم على شعرية الإثنوغرافيا.

المسرح المغربي والبحث عن الهوية

يونس لوليدي

إن محاولة جعل المسرح المغربي يتسم بهوية محلية كانت أو إقليمية أو عربية، جعلت المسرحيين المغاربة والمهتمين بهذا الحقل يسلكون بعض السبل التي ستؤدي في رأيهم إلى تحقيق هذه الهوية، وهذا التأسيس والتأصيل المنشودين. ومن بين هذه السبل :

1 - كتابة تاريخ المسرح المغربي.

2 - العودة إلى التراث المغربي خاصة والعربي عامة من أجل استلهامه على مستوى الكتابة.

3 - التنظير للمسرح المغربي من خلال مجموعة من البيانات.

4 - البحث عن نقد مسرحي مغربي يعمق هذه الهوية ويبرز خصائصها ومكوناتها.

5 - محاولة إيجاد كتابة مسرحية مغربية جديدة ذات هوية مغربية وعربية بعيدا عن الترجمة والاقتباس.

1 - كتابة تاريخ المسرح المغربي :

قام مجموعة من الباحثين والدارسين بالتاريخ للمسرح المغربي، ومن بين الدراسات التي اهتمت بهذا الجانب : «الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي» لمحمد الصادق عفيفي، و«ابحاث في المسرح المغربي» للدكتور حسن المنيعي، و«المسرح المغربي» لمحمد أديب السلاوي، و«من قضايا المسرح المغربي» للدكتور عبد الرحمان بن زيدان، و«نظرات في القصة والمسرحية في

الأدب المغربي» لحسن السائح، و«بنية التأليف في المسرح المغربي من البداية إلى الثمانينات» للدكتور محمد الكغاط، و«المسرح المغربي بحث في الأصول السيوسيو-ثقافية» لحسن البحراوي.

وقد التزمت بعض هذه الدراسات بالحقيقة التاريخية واقرت بأن المغرب لم يعرف المسرح إلا سنة 1923 مع بداية زيارات الفرق المسرحية المشرقية. في حين ذهبت دراسات أخرى إلى اعتبار أن المسرح المغربي قديم قدم «سلطان الطلبة» و«البساط» و«سيدي الكنفي» و«بوجلود» و«الحلقة».

وبذلك فهو مسرح عتيق ذو هوية متميزة متحررة من ضوابط وقواعد المسرح الغربي. وهكذا سقط هؤلاء في ما سقط فيه بعض الباحثين العرب مثل على الراعي، وعلى عقلة عرسان، وأحمد شمس الدين الحجاجي ممن هالهم غياب المسرح عن الثقافة والحضارة العربيتين، فصاروا يأتون بأي شيء وبكل شيء ويدعون أنه مسرح انطلاقا مما كان يجري في أسواق عكاظ والمربد، مرورا بالكرج والسماجة ومواكب الخلفاء وانتهاء بخيال الظل والكراكوز.

ثم هناك فئة ثالثة تقول بأن كل هذه الظواهر هي أشكال ما قبل مسرحية في التراث المغربي. وأن شخصيا أتحفظ في تسميتها بأشكال ما قبل مسرحية، وأفضل أن أسميها : «أشكال فرجوية» يمكن أن يستفيد منها المسرح المغربي وأن تشكل جزءا من هويته، لأنها لو كانت فعلا أشكالا ما قبل مسرحية لأدت إلى ظهور مسرح مغربي قبل زيارة الفرق المشرقية.

2 - العودة إلى التراث المحلي والعربي :

إن قضية تأصيل خطاب مسرحي عربي جعلت مجموعة من المسرحيين المغاربة يعتمدون على التراث المغربي أحيانا والعربي أحيانا أخرى كأحد الأسس الرئيسية لتحقيق هوية مسرحية مغربية عربية. وما من شك في أن العودة إلى التراث تحقق – ضمن ما تحققه - بعدا جماليا، حيث أن توظيف شخصيات ومواقف تراثية واللجوء إلى الرمز والأسطورة والحكاية الخرافية يحقق نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا. كما أن

التراث شكل بالنسبة إلى عدد من المسرحيين المغاربة وقاية تحميهم وتحمي الانسان المغربي والعربي من الغزو الغربي، وتحقق لهم النهضة المسرحية المتوخاة وذلك عن طريق البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث تكون بديلا عن الصيغ الغربية.

وما من شك في أن العودة إلى التراث المغربي كان لها أثر كبير على الجمهور المغربي الذي يتجاوب مع كل العناصر الشعبية لكونها تتلاءم مع نبضاته القومية، ومع شخصيته المحبة لكل ما هو أصيل في حياتنا اليومية. ولعل من أبرز الأسباب التي دفعت الدراميين المغاربة إلى العودة إلى التراث.

1 - ارتباط المسرح بالتاريخ في نظر بعض الكتاب.

2 - رغبة بعضهم في إبهار وإثارة إعجاب الجمهور.

3 - عدم التحرر من عقدة الرقابة سواء قبل الاستقلال أو بعده.

ولقد اختلفت نظرة المبدعين المغاربة إلى التراث واختلف تعاملهم معه باختلاف اتجاهاتهم الفنية والقضايا التي يتطرقون إليها. ولابد من الاشارة إلى أنه ليست هناك طريقة جاهزة للتعامل مع التراث فالموضوع المطروح هو الذي يفرض نوعية هذا التعامل، إلا أنه في كل الحالات لا ينبغي أن يكون تعاملا جامد جمود هذ التراث.

3 - التنظير للمسرح المغربي من خلال البيانات :

عرف المسرح المغربي ظاهرة البيانات منذ السبعينات التي عرفت ظهور أول بيان مسرحي «لجماعة المسرح الاحتفالي». واخرج «المسرح الثالث» بيانة سنة 1979، وقدم المرحوم حسين الحوري بياني «مسرح المرحلة» سنتي 1982و1985، وقدم المرحوم محمد مسكين بيان مسرح «النقد والشهادة» سنة 1984 كما صدر بيان «مسرح التكامل» لمحمد خشلة وعبد الحميد داداس وكذا بيان «الاخراج الجدلي» لعبد القادر عبابو.

ويقوم بيان «المسرح الثالث» على ثلاثة أسس، هي :

- المكان : وهو عربي إسلامي افريقي عالمي. فالمكان شرط لمواجهة العدو كيفما كان استعماريا أو فكريا أو سياسيا اقتصاديا.
- الزمان : وهو مقياس لمعرفة موقف المسرح المغربي من وجود الآخرين.
- التاريخ : وهو التاريخ الحاضر على أساس التحدي القائم في إطار قناعات جماهيرية، وليس التاريخ من أجل التاريخ.

أما بالنسبة إلى الاخراج الجدلي، بأن بيانه يؤكد تأثر أصحابه بالمسرح العالمي ومختلف اتجاهاته ومدارسه حيث استفادوا من تجربة بريشت وستانسلافسكي وبيتربروك وآرتو، وغيرها من التجارب المسرحية في الاخراج التي فرضت نفسها على الساحة الابداعية العالمية.

أما البيان الأول لمسرح المرحلة فقد جاء متضمنا لسؤال عريض أساسي هو : «ماذا نريد من المسرح وماذا يريد منا المسرح ؟» وكل ما طرح في هذا البيان جاء كخلاصة لتجربة ميدانية على مستوى الاخراج والتأليف والتمثيل. في حين تم التأكيد في البيان الثاني على أن هذا المسرح يتطرق إلى مواضيع مرتبطة بالواقع ومنبثقة من صلب المعاناة اليومية، وإنه لا يرجع إلى التراث بقدر ما يعتمد على المعيش اليومي.

وقد جاءت ورقة مسرح النقد والشهادة تحمل تنظيرات المرحوم محمد مسكين وتحدد رؤيته ومنهجه وموقفه من عملية الابداع. ولم يكن يسعى محمد مسكين من خلال بيانه إلى تحقيق هدنة وإنما إلى خلق الاصطدام الايجابي والمواجهة لأن اللحظة تحتم تعرية النظام المعرفي والجمالي والايديولوجي الذي مازال يتحكم في المفهوم المعلوم للممارسة المسرحية.

وقد ذهبت أغلب بيانات الاحتفالية إلى القول بضرورة التواصل الوجداني ومشاركة الجمهور، واستبعاد التعليم لأنه يقوم بنفس الدور التبشيري الذي تضطلع به وسائل الاعلام التضليلية. وقد ذهبت هذه البيانات إلى اعتبار المسرح الاحتفالي مرادفا للتحرر من المكان والزمان وتحدي الواقع ومحاولة

تجاوزه عن طريق خلق واعق فني تتواصل فيه الذات المختلفة ويموت فيه الواحد الجامد. ويمكن الخروج من هذه البيانات بمجموعة من الملاحظات هي :

1 - وحده المسرح الهاوي اعتمد البيانات المسرحية أما المشتغلون بالمسرح الاحترافي فلا يلجأون إلى التنظير عادة وبالتالي لا يحتاجون إلى بيانات تحمل آراءهم.

2 - تظهر أغلب البيانات تأثر المسرح الهاوي المغربي بالمدارس والاتجاهات المسرحية الغربية سواء على مستوى التأليف أو على مستوى الاخراج.

3 - تتحدث أغلب هذه البيانات عن التاريخ والتراث وكأن المسرح المغربي. ومن ورائه المسرح العربي لا يمكنهما أن يقوما إلا على التاريخ والتراث.

4 - أغلب هذه البيانات مشحونة بالحديث عن الآخر والصراع مع هذا الآخر سواء كان صراعا سياسيا أو فكريا أو اجتماعيا.

5 - وحده المسرح الاحتفالي ظل قادرا على إصدار بيانات، أما التجارب المسرحية الأخرى فلم تستطع أن تتجاوز بيانها الأول أو الثاني في أحسن الحالات.

4 - البحث عن نقد مسرحي مغربي يعمق هذه الهوية :

هناك مجموعة من المحاولات الجادة التي تعمل على تأسيس مشروع نقدي مغربي على قواعد موضوعية، إلا أن أغلبها نقد ببعد واحد من خلال تركيزه على جانب النص فقط وإغفاله للعناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي، وبهذا تفقد بعض المحاولات مشروعيتها كنقد مسرحي، مما يضعنا في مواجهة مشكل الثقافة المسرحية الواجب توفرها في الناقد المسرحي.

هذا بالإضافة إلى حضور البعد الانطباعي في هذا النقد الذي يبقى حبيس النظرة الشخصية والذي كثيرا ما يتبلور في إطار حكم متسرع لا يرقى إلى مستوى الموقف النقدي الرصين. وأغلب النقد المسرحي المغربي هو نقد صحفي، وهذا يفرض عليه الاختزال والاختصار نظرا لطبيعة الطاقة

الاستيعابية الضعيفة للجريدة اليومية أو الأسبوعية. وكثيرا ما تؤدي عملية الاختزال هانه إلى تفكك واختلال المحاولة النقدية.

كما أن النقد المسرحي المغربي تميز - ولفترات طويلة - بأنه كان نقدا ايديولوجيا يعطي الأهمية القصوى للمضمون الايديولوجي ويغفل باقي العناصر الجمالية والفكرية المكونة للعملية الابداعية. وقد عكست هذه السمة تخلف الفهم النقدي وتحركه في إطار ضيق.

5 - محاولة إيجاد كتابة مسرحية مغربية جديدة :

لقد أحس الكتاب المسرحيون المغاربة منذ السبعينات بالحاجة إلى وجود كتابة مسرحية مغربية لها هويتها التي تشبه هوية الانسان المغربي في المكان المغربي والزمان المغربي. وقد تميزت الكتابة المسرحية المغربية منذ السبعينات ببعض الخصائص التي جعلت منها كتابة جديدة.

فقد بدأت تتوجه إلى جمهور مكون من الشباب الجامعي الذي صار يبحث عن مسرح يعكس قضاياه واهتماماته، ويحاول الإجابة عن الأسئلة التي تؤرقه. أسئلة حملت في ثناياها مرارة هزيمة حزيران 1967 كما حملت في الوقت نفسه بوادر موقف الرفض الغاضب. وقد تأثرت الكتابة المسرحية المغربية بكل ما كان يطرأ على المسرح الغربي من تحولات وتوترات، فكلما ظهرت مفاهيم وتجارب جديدة في الغرب إلا ووجدت لها صدى في الكتابة المسرحية المغربية. هذه الكتابة التي كانت صعبة وشاقة حيث تتعب القارئ والمشاهد وتذكره بقضاياه وهمومه عوض أن تسليه عنها، فتستفزه أحيانا وتحرصه أحيانا أخرى، وهي كتابة تجريبية حيث تحولت التجارب المسرحية إلى مختبرات تجرب فيها الكتابة النصية والكتابة السينوغرافية، كما سعت هذه الكتابة إلى التخلص من النماذج الجاهزة والقوالب القائمة، حيث سعت إلى إيجاد نموذج جديد يحاول أن يؤصل نفسه ويبحث عن هويته من خلال انفتاحه على الآخر، كما يحاول أن يكون متعدد الأبعاد والمستويات مختلف الاهتمامات والتوجهات. إن ما يميز المسرح المغربي هو انه وهو يحاول أن

يبحث عن هويته ويؤسس ويؤصل يظهر تأثره بالمسرح الغربي فمن خلال محاولة البحث عن هوية التأليف المسرحي نجد مجموعة من الدراميين المغاربة متأثرين بيونسكو وبيكت، وجان جوني، وآرابال، وغارسيالوركا، ومن خلال محاولة البحث عن هوية للاخراج المسرحي المغربي، نجد مجموعة من المخرجين المغاربة متأثرين ببريشت وغروتوفسكي وستانيسلافسكي وبتيربروك. ومن خلال محاولة البحث عن هوية للنقد المسرحي المغربي نجد مجموعة من النقاد المغاربة متأثرين بإتيان سوريو، وباتريس بافيس، وان أوبر سفيلد، وغريماس.

لذلك فإن الهوية الحقيقية في نظري للمسرح المغربي ليست هي فقط العودة إلى التراث أو الإدعاء بأن المسرح المغربي قديم قدم الأشكال الفرجوية أو إصدار بيانات، وإنما هي أيضا هوية المواضيع المطروحة في الأعمال المسرحية، وهوية الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في مجتمعنا، وهوية المبدع المسرحي المغربي سواء استلهم تراثا محليا أو تراثا إنسانيا، سواء تعرض لقضايا محسوسة أو لقضايا مجردة سواء ابتكر أسلوبه أو تأثر بأسلوب غربي.

دراماتورجيا التجريب
عند محمد الكغاط(*)

سعيد الناجي

تمتد تجربة محمد الكغاط المسرحية على بساط النصف الثاني من القرن العشرين، الشيء الذي يجعل من محاولة الإلمام بها محاولة فيها ادعاء كبير، كما يجعل منها تجربة أساسية في المسرح المغربي لسبب أول هو أن النصف الثاني من القرن العشرين كان المرحلة التي خرج فيها المسرح المغربي من شرنقة الحيرة الناتجة عن التأسيس الأول خلال العشرينات، ليتلمس طرقه ومسالكه الإبداعية، خاصة بعد الاستقلال حيث انبرى المسرحيون إلى الانخراط في ترسيخ ممارسة مسرحية كانت قد امتلكت كل المشروعية باندماجها في سيرورة الحركة الوطنية دفاعا عن الثقافة المغربية وبحثا عن التحرر من الاستعمار.

من هنا، تعتبر تجربة محمد الكغاط مقياسا لتاريخية المسرح المغربي، كان تطورها يعني تطور المسرح المغربي ذاته. ولهذا، سنلاحظ أنها تجربة كانت تتردد فيها أصداء حركية المسرح المغربي برمته في شبه انعكاس إبداعي، وتناغم بين مسرحي كبير، وبين مسرح مغربي كبير كذلك.

1 ــ بشار الخير، السمايري ولد «باب فتوح» :

تشكل مسرحية «بشار الخير» (1978) منعطفا هاما في تجربة محمد الكغاط المسرحية التي بدأت تتبلور معالمها منذ بدايات السبعينات. فإذا كان محمد الكغاط قد انخرط في لجة الممارسة المسرحية منذ نهاية الخمسينيات، فإن مشروعه المسرحي

(*) نص المداخلة التي ألقيت تباعا في مهرجان سلا 2001 والمهرجان الدولي للمسرح الجامعي الدورة 13، واللذين خصصا تكريما للمرحوم محمد الكغاط.

الدراماتورجي سيبدأ في التشكل بعد حوالي عقد من الزمان من خلال بداية التأليف المسرحي في أفق إنجاز العرض المسرحي. والحال أن محمد الكغاط بدأ المسرح ممثلا، وبقي وفيا لهذا الانتماء في بلورة مشروعه المسرحي، حيث بدأ يؤلف للمسرح من موقع الممثل، فكان أن تمازجت عند تجربته حدود التأليف والإخراج والتمثيل، وذلك ما يشكل خصوصية الدراماتورجيا عنده.

لنتوقف قليلا عند مسرحية «بشار الخير».. لقد بنى محمد الكغاط الفرجة المسرحية على فعالية «السمايري» وهو ممثل الحلقة الذي نجده في ثقافات عربية متعددة، وبصفات مختلفة، فهو السامر المصري، والحكواتي اللبناني، والقوال الجزائري... مع اختلافات طفيفة بين كل ممثل على حدة تبعا لاختلاف الثقافات العربية وفرجاتها. ولكن الكغاط لم يقدم «السمايري» تقديما نظريا متضخما، وعدا المقدمة التي كتبها للمسرحية نفسها، سنجد أن كل طاقته انصبت على تقديم «السمايري» مسرحيا، واستثمار قدراته الفائقة على تشخيص اللوحات وتقديم صور دقيقة من الحياة اليومية.

ومن خلال مقدمة المسرحية، نتبين وفاء محمد الكغاط للممثل فيه، حيث ركز على أن أهم ما في السمايري قدرته على التمثيل، وتلك قدرة تستطيع، لو استثمرناها، أن تؤسس لمسرح حقيقي لأن «النص ــ يقول محمد الكغاط ــ بعض المسرح وليس كل المسرح. وعلينا ونحن نعود إلى أصولنا المسرحية أن نعود إلى كل وسائل التعبير» (1–59). إن العودة إلى الأصول في نظر الكغاط عودة إلى فرجة متكاملة، واستثمار لجوهرها التمثيلي الصرف، وهنا يبرز عمق مشروع محمد الكغاط من خلال استثمار السمايري، والذي يتوجه إلى استعادة الحلايقي في بعده التمثيلي، يقول : «كان الحلايقي يرتجل نكتا لا قيمة لها، ولكن الجمهور كان يضحك للحركة. كان السمايري يتحايل ويقوم بما يشبه السرقة والاغتصاب ولكن بطريقة تمثيلية يتوفر فيها الصدق والاقتناع عند الممثل» (1–59).

ومن أجل استثمار إبداعية السمايري، منحه محمد الكغاط في مسرحيته بعدا آخر، غير ذلك الذي يرتبط به في الفرجة الشعبية. إن سمايري الكغاط فنان تشكيلي «يستعمل ــ على حد قوله ــ الشوفالييه ويبتكر الألوان، لكن هذا لا يمنعه من رسم أشخاص بيئته ومحيطه... فهو يحاور جمهوره بكل وسائل التعبير وللجمهور

أن يرد بالطريقة التي ترضيه...» (1–62). وهكذا، كشف محمد الكغاط في السمايري الجديد عناصر الموروث الفرجوي الشعبي كما يظهر في الحلقة المغربية، وعناصر التحديث التي تستلزمها استراتيجية دمج الفرجة الشعبية في صناعة الفرجة المسرحية بمفهومها الحديث. وقد تجلى البعد الجمالي للفرجة التي يصنعها السمايري في «بشار الخير» من خلال الحيز الذي احتلته الإرشادات الركحية مقابل الحوار المسرحي، حيث ترددت مشاهد عديدة عبارة عن إرشادات حركية دون حوار، وذلك بحثا عن جمالية مشهدية تعتمد على نزقية السمايري وخفة حركاته.

لقد توفق الكغاط في المساهمة بشكل إبداعي في البحث عن صيغة عربية للتداولات المسرحية، ونجح في إعادة الفعل المسرحي المغربي إلى أصوله دون تضخم نقدي، ودون ضوضاء، بل عمد إلى استدعاء عناصر الفرجة الشعبية في بعدها الجمالي والمشهدي، وترك للنص دوره الطبيعي دون أن يراهن عليه بشكل أساسي في صناعة الفرجة. ولعل في هذه الخصوصية يكمن الفرق بين محاولة الكغاط وبين أغلب المحاولات العربية التي راهنت على كتابة النص بحثا عن صيغة مسرحية عربية.

ومن البديهي أن تركيز محمد الكغاط على البعد الفرجوي عند السمايري يعود في الجزء الكبير منه إلى وفائه للشرط الذي يحكمه، والذي هو شرط الممثل صانع الفرجة المسرحية بكل أبعادها، كتابة وإخراجا وتمثيلا. إن الشرط الذي حدد تجربة محمد الكغاط بكل أبعادها وتكعيباتها، بل حدد حتى ممارسته النقدية وكتاباته العلمية حيث كان دائما يقارب المسرح من وجهة نظر الخبير العارف بتفاصيل صناعة الفرجة المسرحية.

ولكننا نستطيع أن نتلمس جوانب أخرى ساهمت بشكل أساسي في ارتباط محمد الكغاط بالفرجة الشعبية من خلال السمايري، بل أن ينظر إلى المسرح برمته من منظار الممثل الذي هو السمايري في نهاية المطاف. وبعبارة أخرى، هناك عناصر أوتوبيوغرافية ساهمت في أن يحمل محمد الكغاط معه دائما السمايري، وأن يندمج فيه إلى حد التماهي. لقد نشأ محمد الكغاط في حي «باب فتوح» بالمدينة القديمة بفاس، وهو من أهم الأحياء الشعبية في عدوة الأندلس بالمدينة القديمة إضافة إلى كونه من أهم الأحياء التجارية التي تتركز فيها رؤوس الأموال التجارية منذ

أزمنة قديمة بفاس، خاصة وأن القوافل التجارية كانت تحط به منذ القديم، وتفرغ حمولاتها من بضائع الصحراء والمشرق. وهذا ما جعله حيا ينبض بالحركية والدينامية الاجتماعية والثقافية، وفيه كان يعقد سوق «راس القليعة» الذي كان يعج بحلقات الفرجة الشعبية وبالسمايرية بالخصوص. وقد شكلت ساحة «راس القليعة» منهلا أوليا عايش فيه الكغاط أشكال الفرجة الشعبية، وشاهد السمايري وهو يجول جولاته الفرجوية بين الناس، يلقي نكته وحركاته، يشاغب المتفرجين ويثيرهم ويرسم صورا من حياتهم البسيطة كاشفا عن مكامن ضعفهم، جاعلا من أوقات فراغهم لحظات للفكاهة والسخرية والمتعة. ويبدو لي أن محمد الكغاط كان أحد هؤلاء «السمايرية» أتيح له أن يتمكن من صناعة المسرح تكوينا وتمثيلا وإخراجا وبحثا وتنظيرا. لقد بقي طول حياته، وفي كل تفاصيل تجربته المسرحية يحمل داخله بخفة وخفاء ذاك السمايري الذي أبدعه في مسرحية «بشار الخير». كان محمد الكغاط هو بشار الخير نفسه، ولم يفعل طول حياته، وفي كل مسرحياته إلا أن يبشرنا بالخير كما يرد في المسرحية نفسها :

السمايري : (يظهر وسط القاعة... مشكلا حلقة)
يا سادة يا كرام
إلى أن يصيح فينا صوت الإنسان
عسى أن يصيح الآن...
عندما تخرجون.
تغادرون هذا المكان...
تتساءلون.
تناقشون ما كان...
اسألوا أنفسكم
ماذا يكون الإنسان
بعد فوات الأوان
قبل أن يصرخ في الطفل صوت الإنسان (1–99).

ولهذا، أعتبر أن مسرحية «بشار الخير» اعتراف من مبدع كبير بذلك التراث الرمزي الذي شكلته الحلقة في المغرب، والذي بفضله استطاع أن يصبح فنانا مسرحيا كبيرا، ناهيك عما في المسرحية من بعد أوتوبيوغرافي واضح. إنها مسرحية

تكشف عن «السمايري» الذي عاش مع الكغاط طول حياته. ولهذا، سنلاحظ أن فيها عددا من الإشارات التي تشكل نوايا لمسرحيات لاحقة. فهي أولا تمهد للتفكير في الفرجة المسرحية من خلال المسرح وذلك ما تجلى بعد حوالي عشر سنوات من كتابتها من خلال مسرحيات : «المرتجلة الجديدة»، «مرتجلة فاس»، و«شميشة لالاّ». وهي من جهة أخرى تؤشر على مسرحيات لاحقة كما يرد على لسان السمايري :

«هذه اللوحة أيها السادة خلفيتها رمادية.
مقاييسها كبيرة جدا.
رسمت على مدى عصور طويلة.
عنوانها :
مستقبل غامض» (1–66).

وهذه الإشارة تشكل نواة مسرحية «ذكريات من المستقبل»، كما يشكل تدخل البراح :

«البراح : (يدخل جهة اليمين)
أعباد الله...
يا من شاف ؟ يا من را؟
واحد الدري :
ولد فلان الفلاني» (1–96).

نواة المسرحية «حكاية فلان الفلاني فلتان». و لم تخل أغلب مسرحيات الكغاط اللاحقة من حضور علني أو ضمني للسمايري، إن تأليفا أو إخراجا أو طريقة تمثيل حتى. ففي مسرحية «مرتجلة فاس» يتقدم :

«الشاعر المحترف: في مسرحية سابقة لنفس المؤلف، كنت أقوم بدور السمايري : تذكرون أو لا تذكرون... قليل منكم ربما يذكرون.. لا يهم» (2–66).

لقد احتلت الفرجة الشعبية التي عايشها الكغاط في «راس القليعة» أهم عنصر وجهه نحو ممارسة المسرح، والوفاء له دون غيره، إلى درجة أن أغلب أعماله بقيت تستعيد السمايري بكل أبعاده ومواصفاته. وفي مذكراته المخطوطة، يتحدث محمد الكغاط عن «رأس القليعة» واضعا عنوان ذلك الجزء من مذكراته : «كيف لا

يوجد مسرح بفاس وبها «راس القليعة»، حيث يستعيد أيام طفولته في حي باب فتوح بفاس، وكيف كان يجذبه الواجب المدرسي من جهة وفرجة «راس القليعة» من جهة أخرى. نقرأ في مذكراته : «مع درس العشية يختلق الأمر... أغادر المنزل قبل موعد الدخول إلى القسم لأقضي بعض الوقت في الفرجة... لأستمتع بعض الوقت بإحدى «الحلقات» وصاحبها... كانت ساحة «راس القليعة» تبدو لعيني طفل في المدرسة الابتدائية عالما شاسعا، وعندما يندمج في إحدى حلقاتها يدخل عالما ينسيه العالم الأكبر... مدينة فاس» (3–5) لقد بقي محمد الكغاط طول حياته مسكونا بعالم «راس القليعة»، بفنانيها وبهلوانييها، مسكونا بمتخيلها يلهمه في مسرحه المتعدد، بل بقي محمد الكغاط «سمايري» من «راس القليعة» انتقل إلى المسرح بعد أن اندثرت الساحة ولم يقم مسرح بمدينة فاس. وفاء رهيب ذاك الذي استبد بمحمد الكغاط لساحة «راس القليعة» ولحي باب فتوح على امتداد إبداعه وحياته الحافلة، إلى درجة أنه في بعض اللحظات الحميمية، وحين يسأل هل هو من فاس، كان يرد باسما : «أنا ولد باب فتوح» تعبيرا عن انتماء إلى رأسمال رمزي حافظ عليه طول حياته.

2 ـ المرتجلة الجديدة، أو التفكير في المسرح :

مع مطلع الثمانينات من القرن العشرين، سينخرط محمد الكغاط في مسرح الهواة بكل وعي، وباختياراته الجمالية والفكرية التي عبرت عنها بامتياز مسرحية «بشار الخير». ويمكن القول إن انخراطه في مسرح الهواة ومشاركاته العديدة في مهرجاناته وملتقياته كانت تخلق لديه إحساسا بالعوامل التي ستقود تجربة الهواة إلى الباب المسدود. لم يكن محمد الكغاط يمارس مسرحا سياسيا بما للكلمة من معاني، ولكنه كان دائما يحافظ على اختياراته الإنسانية العميقة، ويبحث عن خلق وعي بإنسانية الإنسان، الشيء الذي كان لازما في أغلب مسرحياته، والذي كان ينسحب على حياته في الوقت ذاته.

وبينما كان يتضح للكغاط أكثر فأكثر اختياره الدراماتورجي باعتباره اختيارا لصناعة الفرجة بالإمكانيات المتوفرة، وانطلاقا من كتابة النص إلى توزيع العرض، دون بهرجة جمالية كما كنا نجد عند الطيب الصديقي، وبدون إقصاء للحداثة ولتجارب المسرح الحديث كما كنا نجد عند أحمد الطيب العلج، وبدون إغراق

في الخطاب الإيديولوجي كما كانت تتميز به أغلب مسرحيات الهواة. لما كان هذا الاختيار يتضح، كان محمد الكغاط يدفع ثمن الاختيار بالاقصاء الذي كان يعرفه مسرحه في ملتقيات مسرح الهواة ولجن التحكيم فيها.

ربما كان في ذلك الأمر عنصرا إيجابيا يؤكد قولة «عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم». ولعل ذلك ما دفع محمد الكغاط إلى أن ينخرط في تجربة من أهم تجارب المسرح المغربي الحديث، ومن التجارب الأساسية التي منحت طابعا تجريبيا حديثا للمسرح المغربي برمته، وهي تجربة المرتجلة التي عمد من خلالها الكغاط إلى التفكير في المسرح، وفي ملابسات صناعته وتوزيعه في المغرب.

شكلت المرتجلة محطة أساسية في تجربة محمد الكغاط الذي بدا له أن مسرحية واحدة غير كافية للتفكير في كل تكعيبات المسرح المغربي وملابساته. وهكذا، افتتح الكغاط المرتجلة بمسرحية «المرتجلة الجديدة» والتي جرب من خلالها استثمار إمكانيات الممثلين في التأليف، فجاءت بذلك مكونة من مقاطع من تأليفه، وأخرى من تأليف الممثلين. وقد كانت تلك صيغة لتجريب الارتجال المفكر فيه، وهو اختيار حاول من خلاله عدم الوقوف عند حدود الارتجال كفعل مجاني ولحظي تفرزه خصوصيات الفرجة المسرحية في علاقتها المباشرة مع الجمهور، ولكن الانتقال نحو ابتكار صيغ مرتجلة تكون جسرا للوصول إلى فرجة متقنة الصنع.

اعتمدت مسرحية «المرتجلة الجديدة» على التفكير في المسرح من خلال فعاليات ثلاثة : المؤلف، المخرج، والناقد، وأضافت عنصرا رابعا تمثل في الممثلين الذين شاركوا في عملية التأليف. يشرح محمد الكغاط ملابسات اختياره للمرتجلة قائلا : «ولأن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل، فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها» (2-7). ولكن طبيعة العراقيل التي تواجه المسرح، والتي اختار محمد الكغاط طرحها أمام جمهور «المرتجلة الجديدة» لم يكن من نوع العراقيل المادية ومشاكل الإنتاج والترويج والمهنة برمتها، ولكنه اختار طرح مشكلة «الارتجال» بمفهومه البسيط والعام والذي يعاني منه المسرح المغربي. ولهذا، اختار مشكلة التسلط، أي تسلط غير المسرحيين على المسرح من خلال الشخصبات الثلاثة المشار إليها أعلاه : المؤلف المتسلط، المخرج المتسلط، الناقد المتسلط. وقد

اختار «للمرتجلة الجديدة» كما يقول قالبا من «السخرية والضحك وتضخيم المواقف سعيا مني لخلق ما يعرف بالكوميديا السوداء، وقد بالغت في سوداوية هذه الكوميديا لأصل لا إلى أن من الهم ما يضحك، ولكن إلى أن الهم إذا زاد عن حده صار مضحكا» (2–7). وإذا كانت «المرتجلة الجديدة» تناولت التسلط في المسرح من زاوية ساخرة، فقد كان الكغاط قد نشر تباعا عددا من «المقالات تصدت للتسلط والادعاء على المسرح» (2–16). وربما يجدر بنا أن نستعيد بعض المقاطع من المسرحية لنرى قساوة الكوميديا السوداء، ونتلمس عمق إحساس محمد الكغاط بوضعية المسرح المغربي آنذاك :

«المتسلط المؤلف : ثلاثة دلباكيات ونص...
والقرعة السابعة وصلت للنص
ومازال ما كتبنا حرف في النص (...)

المتسلط المخرج: ... شوف شي نص قديم.. وعجنو... وعركو... ومخضو... وقلبو... وشقلبو... وشوهو... راه الناس ما كيقروا والو.. وخا حافظين العناوين (...)

المتسلط المؤلف : واخا.. قلي الإخراج ديالك على ما نصيب النص

المتسلط المخرج :لا يا أخي... اسمح لي.. ما يمكن نقول الإخراج اديالي حتى تعطيني النص ديالك...! (...)

المتسلط الناقد : أعتقد.. بل أظن.. لأن الظن غير الاعتقاد، والاعتقاد غير الظن وإن كان

كلاهما ينطوي على حمولة تقرب أولاهما من ثانيتهما بمقدار ما يقترب نص النص من نصف النصف» (2–19/24).

تؤشر هذه المقاطع ــ والمسرحية مليئة بأخرى أكثر منها سخرية ــ على طبيعة انشغال محمد الكغاط بوضعية المسرح المغربي على الأقل خلال نهايات الثمانينات من القرن العشرين، والملابسات التي أثارت عنده هذا الانشغال، وهي بطبيعة الحال أزمة المسرح المغربي على الأصعدة الثلاثة، التأليف والإخراج والنقد.

لقد جاءت مسرحية «المرتجلة الجديدة» في لحظة كانت من أهم اللحظات التي عرف فيها مسرح الهواة تراجعا ملحوظا، وأصبح يفقد خصوصياته التي جعلت منه لمدة تاريخية طويلة مدرسة مسرحية وثقافية تخرج فيها عدد من النخبة الثقافية

والمسرحية، وحتى السياسية، وذلك بعد أن كان الفعل المسرحية وثيق الارتباط بالحركة الوطنية خلال عهد الاستعمار الغاشم بالمغرب. والحال أننا لاحظنا نوعا من التسيب قد أصاب مسرح الهواة خلال الثمانينات تجلى أساسا في ضمور الممارسة المسرحية وافتقادها للعمق الثقافي الذي كان يميزها بسبب المتسلطين الذي أصبحوا بقدرة قادر رجال مسرح. كما تجلى ذلك التسيب في الفوضى التي أصبحت تعرفها جمعيات المسرح، والتي تم امتصاصها عبر مخطط جهنمي قاد إلى تراجع دورها الريادي بفعل انخراط أصحابها في مسرحيات رسمية مدفوعة الأجر، وتأسيس جمعيات رسمية كبرى ذات إمكانيات مالية كبرى ضيقت الخناق على الفعل الجمعوي الحقيقي والعفوي، وضمنه الإبداع المسرحي الهاوي. وربما ذلك التراجع الذي عرفه مسرح الهواة على امتداد الثمانينات هو الذي قاد إلى استقبال المسرحيين من طرف الملك في مطلع التسعينات باعتباره إشارة على وعي بوضعية مسرحية فقيرة ومتسيبة. وفي الآن ذاته، ومع مطلع التسعينات، نهض الجدل حول قانون مهنة المسرح، وضرورة ترسيمها بمراسيم تضمن الكرامة للممارسين الحقيقيين، كما ظهرت تنظيمات نقابية أولاها «النقابة الوطنية لمحترفي المسرح» إضافة إلى نقابات أخرى تروم تنظيم قطاع فنون الفرجة بأكملها. ونذكر أنه خلال الحقبة نفسها، لم يهيمن موضوع على نقاشات الفاعلين المسرحيين كما هيمن موضوع هيكلة المسرح، بتداعياته القانونية والسياسية والأخلاقية.

لقد كان هذا المشهد المسرحي يثبت مدى الأزمة التي وصل إليها الفعل المسرحي بالمغرب رغم وجود معهد للمسرح حديث التأسيس آنذاك. ولم تكن مسرحية «المرتجلة الجديدة» إلا المقدمة الإبداعية التي سجلت برهافة بالغة، وبسخرية لاذعة عمق أزمة مسرح كان بهيا كما كان مؤسسة للفعل الثقافي الحقيقي. كانت «المرتجلة الجديدة» صوت مبدع مسرحي أحس قبل الجميع بأنه من الضروري أن نفكر في مسرح ينفلت من بين أيدينا ونحن نتوهم أننا نمسك به كما يتوهم أحد أنه يمسك بالماء وهو ينسكب بين فروج الأصابع حسب الصورة البليغة لمجنون ليلى لما تيقن أنه مضيعها لا محالة.

3 ــ مرتجلة فاس، بحثا عن التنوير :

بمقدورنا أن نلاحظ أن «المرتجلة الجديدة» كانت ترصد واقعا مسرحيا مغربيا

حقيقيا ومعيشا، وتقارب وضعية مسرح الهواة بدقة. ولكن محمد الكغاط لم يقل كل ما كان يريد قوله حول المسرح، وإن كان قد تحدث عن التسلط في المسرح. فهذا الأخير يمتلك شجونا أخرى، وله طيّات ثقافية تجعل من المستحيل التفكير فيه دون التفكير في الوضعية الثقافية برمتها، وفي التقاطعات الحادثة داخلها بين أنظمة من المتون والنصوص، وبين عقليات وذهنيات ومرجعيات موروثة وحادثة. إن التفكير في المسرح ضمن خريطة الثقافة العربية يملك أكثر من وجه وأكثر من جانب.

استجابة لوجهة النظر هذه، جاءت المرتجلة الثانية لمحمد الكغاط، «مرتجلة فاس» التي صرف من خلالها تفكيره في الوضعية الثقافية للمسرح، وللإكراهات التي تلف صاحبه من شتى الجهات. لقد برز أن تفكير الكغاط في المسرح في مرتجلته الثانية لا يسير في نفس خط الأولى، بقدر ما يحاول أن ينخرط في قراءة أدبية للمسرح، ومن ثمة ثقافية له، بعد أن صرف وجهة نظر تقنية ومهنية في المرتجلة الأولى. ورغم ذلك، لم يتخل الكغاط على «السمايري» فيه كما اقترحنا ذلك سابقا، وحاول من خلال تلك الشخصية التي سكنته أن يتساءل عن وضعية المسرح في ثقافة أنتجت الشعر كما أنتجت الفرجة الشعبية التي عرفتها ساحات المدن العربية.

من هنا، تنطلق «مرتجلة فاس» من الساحة العربية التي عرفت أشكال الفرجة الشعبية المتعددة، والتي يعتبر السمايري من بينها، لتطرح تيمة أساسية تتعلق بتحريم المسرح ومحاكمة أصحابه. لقد انشغل الكغاط في مرتجلته الثانية بحالة ثقافية قائمة تتجلى في مصادرة الفعل المسرحي بكل أنواعه، ومصادرة حق أصحابه في التعبير. ولهذا، تنهض هذه المسرحية على توتر درامي بين الممثل وبين القضاة، خاصة القاضي «يزرف»، منقسمة إلى لوحات متقطعة تتواتر فيها مشاهد اللقاء بين الممثل وبين القضاة، ويوجهها تدخل المنادي في البداية :

المنادي : أهيا سيادنا ما تسمعوا إلا خير :
قالكم الكونترول سيفيل :
التأليف ممنوع
الإخراج ممنوع

التمثيل ممنوع
الضحك ممنوع» (2–56).

يظهر أن الكغاط مسكون في مرتجلاته بالتفكير في منع المسرح بكل أشكاله، سواء بالتسلط عليه أو بمصادرته وملاحقة مرتكبيه. ويعتبر هذا الانشغال هو الحبل الرابط بين كل مشاهد «مرتجلة فاس» التي تطرح قضية المنع في بعده الثقافي، فالممثل ليس إلا شاعرا محترفا، ومحاكمته هي محاكمة للشعر أساسا :

القاضي 1 : التهمة : نبش الماضي، والماضي مقدس لا ينبش
استلهام التراث والتراث ثروة الأجداد
استعمال التورية... وكان عليه أن يستعمل الغموض...
القاضي 2 : مجرم خطير وخطير جدا...
جعل ميلاده قبل وجود أبويه، وهذا عقوق في حق القدماء
القاضي 3 : ملابس فقيرة لا تبهر المشاهدين...
الإخلال بقواعد الإلقاء كما قننها الأوائل» (2–68).

لا يتعلق الأمر هنا بتحريم المسرح من أصله كما ستتطرق إليه المسرحية فيما بعد، ولكن بمصادرة التجريب في المسرح، ومحاولة الوقوف ضد كل محاولة تجديد وتجريب. ولهذا، يحاكم الممثل لأنه استلهم التراث، ونبش الماضي، وخلط الأزمنة، وقدم ملابس غير مبهرة... وهي كلها صفات تميز بها مسرح محمد الكغاط.

ولكن مصادرة الفعل التجريبي الحر في المسرح هو جزء من مصادرة المسرح وتحريمه. وفي هذا الصدد، لا يمكن أن تفكر مرتجلة في المسرح المغربي أو العربي دون أن تتناول محاولة الفقيه أحمد بن الصديق تحريم التمثيل بعد أن كان الشيخ «سعيد الغبرا» قد حرم مسرح أبي خليل القباني في نهايات القرن التاسع عشر. وهكذا، تتناول «مرتجلة فاس» تحريم المسرح صراحة من خلال مشهد لقاء القاضي يزرف مع الممثل :

القاضي يزرف : ... كفاش وقع لك ؟
الممثل : كنت نعمسيدي كنمثل فواحد المسرحية..
يزرف : (وقد صدم) آه.. آه
الممثل : نزيد نعماس ؟!

يزرف : قضية هذي ! زيد

الممثل : كنت كنقوم بدور الحمار..

يزرف : آه.. آه واش ما وصلكش باللي التمثيل حرام ؟! ما قريتيش كتاب «إقامة الدليل على حرمة التمثيل»؟!

الممثل : قريتو نعماس..

يزرف : ... واش ما كتعرفش باللي تقليد الكفار حرام

الممثل : عندك الحق نعماس.. لكن الحمار — حشاك — اللي قلدت ما كانش كافر

يزرف : آه.. آه وباش عرفتيه ؟!

الممثل : مولاه نعماس، ما كانت كافر.. وهما بزوج مزالين بالحياة..

يزرف : والحمار.. يمكن يشهد ؟

الممثل : يمكن له نعماس» (2–83/84).

لا تطمح «مرتجلة فاس»، كما يظهر من هذه المقاطع، إلا الاتصال بحالة من الفكر التنويري الذي يعتبر المسرح شكلا من أرقى أشكال التعبير الفني، ويحاول أن يقف في وجه حملات التحريم المتعددة والتي كان المسرح العربي برمته ضحية لها منذ أن فكر مارون النقاش في تقديم مسرحيته الأولى.

لعله ينبغي أن ننتبه إلى أن «مرتجلة فاس» لا تطرح تحريم المسرح من زاوية الفقه فقط، وهو الشيء الذي استهلك إلى حد ما، ولكنها تفكر فيما يمثله تحريم المسرح من داخل المسرح، من خلال مصادرة المسرح التجريبي الحر، ومصادرة الفكر المتحرر والتنويري داخل المسرح نفسه. وربما كانت هذه هي خصوصية المرتجلة في حد ذاتها، من حيث أنها تتناول وضعية يعرفها المسرح المغربي الآن، وهي خضوع بعض ممارسيه ونقاده لذهنية تقليدية متحجرة، يضحون بسببها عائقا نحو تطور هذا المسرح بدل أن يكونوا دافعا نحو تقدمه. ولعل تتبع مآل بعض التجارب المسرحية الراهنة، وتتبع بعض الكتابات النقدية هزيلة المرجعية، تكشف عن ذهنية أسطورية تعشش في عقول بعض رجال المسرح وبعض نقاده.

من جهته، كان محمد الكغاط، الفنان المتنور، لا يفرق بين تحريم المسرح ومصادرة التجريب المسرحي، وبين التسلط على المسرح. وإذا كان هذا العنصر الأخير قد هيمن على «المرتجلة الجديدة»، فإن «مرتجلة فاس» تمثلت المسألة في

رحابتها الثقافية، واقترحت تفكيرا تكعيبيا يحاول محاصرة كل أشكال التحريم التي يخضع له فنان المسرح، والفنان محمد الكغاط أساسا خلال تجربته الطويلة في ممارسة المسرح. وتنتهي «مرتجلة فاس» على صوت القاضي يزرف يحاكم المؤلف، ويأمره بإعادة كتابة المرتجلة.

في تجربة المرتجلة، تعتبر مرتجلة «شميشة لالا» هي آخر مرتجلة كتبها محمد الكغاط، وبدا فيها جليا امتلاكه للصناعة المسرحية لأنها هي الصناعة التي أنقذت المضمون الارتجالي الضعيف للمسرحية. فقد انصبت المسرحية على لجن التحكيم، وكأن محمد الكغاط كان يريد تصفية «حساب مسرحي» دام زمنا طويلا، وامتد خلال ملتقيات ومهرجانات عديدة كان الكغاط فيها دائما ضحية لجن التحكيم إياها. ولكنه، رغم ذلك، لم يستطع تجاوز الألق الذي وسم به مرتجلتيه السابقتين، ولا وصل إلى العمق الذي تميزت به خصوصا «مرتجلة فاس». وهذه نتيجة طبيعية لأن نوع المرتجلة لا يتاح دوما، ولا يطرق مرات عديدة مادام يكثف فكر رجل مسرح حول المسرح ذاته.

وعلى الرغم من ذلك، تميزت «شميشة لالا» بقالب خفيف وظريف باستثمار خرافة «شميشة لالا» الفتاة التي تصاب بمرض تفقد بسببه الرغبة في الحياة، فيستقدم أبوها كل الأطباء والسحرة والأخصائيين، ويعد من يستطيع أن يعيد الابتسامة لفتاته بتزويجه إياها. وهكذا، يتعاقب كل الممثلين والفنانين على الفتاة، ويقدمون لها كل الهزليات، ويلعبون أمامها كل الأدوار وهي لا تبدي أي تجاوب. ولما يتقدم إليها عضو لجنة التحكيم الذي لا يحسن النطق ولا الحركة، تبتسم وتكون من نصيبه.

كانت غاية الكغاط في ضربته الارتجالية الأخيرة أن يكشف النقاب عن جدل قائم بين رداءة المسرح وبين تسلط من يعهد إليهم بانتقاء العروض والفصل بينها، حيث تتم إعادة إنتاج الرداءة بسبب سوء الاختيار وسوء التحكيم. ومهما يكن من أمر، يمكن أن نلاحظ أن البعد الارتجالي قد تمثل أكثر في المرتجلتين الأوليين، فيما بقيت المرتجلة الثالثة، مرتجلة «شميشة لالا»، امتدادا جميلا وظريفا لمرتجلتين أهصتا بتحولات المسرح المغربي برمته، وسجلتا منعطفا مهما فكر من خلاله المسرح في ذاته.

لقد أعلنت تجربة محمد الكغاط في هذا المنعطف عن انطلاق وعي حاد عند المسرحيين المغاربة بالضرورة في التفكير في شروط المهنة، والتفكير في المسرح باعتباره شكلا من أشكال التداول الثقافي المشاغبة في الخريطة السوسيوثقافية المغربية. وهكذا، لاحظنا إقبالا على نوع المرتجلة حتى في تجارب المسرح الاحترافي التي ربما لا تسمح لها إكراهات سوق الفرجة بالتوقف عند التفكير في المسرح. وهكذا، ومع مطلع التسعينات ستخصص فرقة «مسرح اليوم» إحدى إنتاجاتها للمرتجلة من خلال مسرحية «سويرتي مولانا» ذات العنوان الملتهب الذي يؤشر على وضعية قلقة للمسرح في المغرب. ثم ستعود الفرقة ذاتها بضع سنوات بعد مرتجلتها الأولى إلى مرتجلة ثانية سيشارك فيها كما لو بصدفة غريبة المرحوم محمد الكغاط بعنوان «امتا نبداو امتا ؟». وقد كانت إشارة ثقافية عميقة الصدى أن يلتقي رائدان للمسرح من عيار ثريا جبران ومحمد الكغاط ليتساءلوا «امتا نبداو امتا ؟» تعبيرا عن شقاء ثقافي رهيب يعرفه المغرب من خلال وضعية مسرحية فقيرة ومجحفة يتناسل فيها المسرحيون دون تناسل التجارب والأجيال والحساسيات. وبعد سنوات من ذلك، وفي مطلع سنة 2001، سينهي عبد الواحد عوزري ورقة نقدية حول الموسم المسرحي بالمغرب بسؤال أكثر تعبيرا : من يخاف من المسرح بالمغرب ؟ ربما يجد عوزري جوابا على هذا السؤال في «مرتجلة فاس» حين حوكم محمد الكغاط على يد القاضي يزرف لأنه يمارس مسرحا متنورا حرا وتجريبيا لا يخضع فيه لأي سلطة.

لم يكن محمد الكغاط يرتهن إلا لفكره، وفضل أن يعيش بهدوء محافظا على الفنان فيه، يشرب شايه الفخم مساء كل يوم في مقهى الكوميديا، ويمارس مسرحا بقي فيه دائما وفيا لنفسه، ووفيا أكثر لذلك الطفل الذي كان يقطع ساحة «راس القليعة» ويضحي بدروسه لكي يتعلم فن الفرجة، وفن حب الناس دون حقد ولا كراهية. وإلى آخر مسرحية أخرجها، مسرحية «حكاية فلان الفلاني فلتان» بقي سي محمد الكغاط شامخا في وفائه للطفل «ولد باب فتوح» كما كان يحلو له

---

(1) محمد الكغاط، أساطير معاصرة وبشار الخير، منشورات كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، 1993.

(2) محمد الكغاط، المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس، فاس 1991.

(3) محمد الكغاط، كيف لا يوجد مسرح بفاس وبها «راس القليعة»، مخطوط.

أن يقول، ووفيا للسمايري الذي سكنه منذ أن وطئت رجله حلقات «راس القليعة»، وذلك وفاء قلما نجد الآن نظيرا له، فهو وفاء لإنسانية الإنسان، ووفاء لشريعة حب الإنسان... ذلك الوفاء هو الذي جعل سي محمد الكغاط يجيب عن سؤال حول مفهوم المسرح في إحدى تصريحاته الأخيرة : «أمارس مسرحا أبقى فيه وفيا لنفسي.

4 ـــ تجريب الدراماتورجيا :

من خلال ما سبق، تبين لنا الطابع الشبكي لتجربة محمد الكغاط المسرحية، والتي توصف للوهلة الأولى بالجمع بين التأليف والإخراج والتمثيل يكون فيها المنطلق وفاء مطلق للممثل (السمايري) الذي سكن الكغاط طول حياته. ولكن التجربة ذاتها تضرب بسهم وافر في التفكير في المسرح من خلال المسرح ذاته أولا كما بدا لنا من خلال المرتجلات الثلاثة، ومن خلال الكتابة النقدية والتتبع العلمي والذي ظهر أساسا في أطروحتين كبريين، الأولى حول «بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات»⁽⁴⁾ والثانية «المسرح وفضاءاته»⁽⁵⁾ وهما أطروحتان أكاديميتان سجلتا دخولا قويا لمحمد الكغاط الباحث والناقد المسرحي، إضافة إلى عدد كبير من المقالات والمداخلات والأبحاث التي يصعب الآن الإلمام بها.

تميز كتاب «بنية التأليف المسرحي بالمغرب» بحفر شبه أركيولوجي في تشكل النص المسرحي بالمغرب منذ المحاولات الأولى التي تمثلت في التأثر بزيارات الفرق المسرحية من المشرق، إلى مرحلة الاقتباس التي من خلالها كان يريد أصحابها التمرس على الكتابة المسرحية وعلى الاحتكاك بالمسارح العالمية، وانتهاء عند المحاولات التأصيلية لترسيخ الكتابة المسرحية بالمغرب داخل التداولات الثقافية. وقد عمل محمد الكغاط على تتبع مسيرة المسرح المغربي من وجهة نظر العارف والخبير بتاريخية المسرح المغربي، ولهذا رأيناه دائما يعطي اعتبارا أساسيا للتوتر الحاصل بين التأليف المسرحي وبين إنجاز العرض، كما بين الإبداع المسرحي والنقد

---

(4) محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة، البيضاء، 1986.

(5) محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للنشر القنيطرة، 1996.

المسرحي. وإذا كان الكغاط قد قدم في الكتاب نفسه رؤية شاملة للمسرح الحديث ولأصوله واتجاهاته، فإنه كان يراهن من خلال ذلك على تتبع تطور التأليف المسرحي بالمغرب، ورصد المسرحيات التي شكلت منعطفا فيه كما التجارب والأسماء التي قطعت بالممارسة المسرحية في المغرب أشواطا. وهكذا، يقدم الكتاب خريطة من التقاطعات المسرحية تتأسس بين المسرح الغربي واتجاهاته التجريبية في القرن العشرين وبين المسرح العربي وأسمائه الأساسية والمسرح المغربي منذ بداياته إلى أشواط التأصيل فيه، ويعتبر الباب الثالث من الكتاب تحت عنوان «مسرحيات تأصيلية» دليل خريطة التقاطعات المسرحية هاته.

ودونما حاجة إلى تفصيل في نتائج الكتاب، يبدو لنا ضروري أن نشير إلى أنه مهد لتبني الدراماتورجيا منهجا لتفكير محمد الكغاط في المسرح والبحث فيه، وللربط بين جزر أرخبيله المسرحي الذي يبدأ من التأليف ويصل إلى توزيع العرض ونقده والتنظير إليه. ومن هنا، كان حفر الكغاط في بنية تشكل النص المسرحي المغربي حفرا في نواة تشكل الفرجة المسرحية والعناصر الدرامية والسينوغرافية التي انصهرت داخلها.

سيكتمل التصور الدراماتورجي لمحمد الكغاط في كتابه «المسرح وفضاءاته» الذي نحس خلال قراءته أن صاحبه يتقدم في ساحة الكتابة النقدية والتنظيرية بذات المخرج والمبدع المسرحي أكثر مما بذات الباحث أو الناقد. ولهذا، لاحظ حسن المنيعي أن الكتاب «سفرة فنية في عالم المسرح» (5-15) إن م. الكغاط المبدع المسرحي يقف بكل قوة وراء تصوره الدراماتورجي الذي يقارب من خلاله الظاهرة المسرحية وينظر إليها بعين المخرج المبدع، وهنا تكمن خصوصية الدراماتورجيا عند الكغاط، وربما تكمن خصوصية كل دراماتورجيا لا تود أن تكون مقاربة مدرسية وصفية للظاهرة المسرحية.

والفكرة التي تؤطر تصور الكغاط والتي جهد لإثباتها بكل الطرق والدلائل خاصة في الفصل الأول من الكتاب هي أن المسرح بدأ حركة وإشارات ولم يبدأ كلمات ونصوصا (5-36). هذه الفكرة ستدفع الكغاط إلى النظر إلى تشكل النص المسرحي لاحقا على بداية هذا الفن، ومن ثمة سيعتبر أن الكتابة الدرامية، وإن كانت قد هيمنت لعصور طويلة على التداول المسرحي، لا تشكل خصوصية

المسرح الذي يتوقف في النهاية على الكتابة السينوغرافية. إن هذه الفكرة نجدها قبل كتاب «المسرح وفضاءاته» بأمد طويل في مقدمة مسرحية «بشار الخير» وكأن بحث الكغاط عن دراماتورجيا تهتم بالفرجة المسرحية كلمات وأداء يصل كتابته الإبداعية بكتابته النقدية.

من هذا المنطلق، تتبع محمد الكغاط نشوء الظاهرة المسرحية منذ المرحلة البدائية إلى العصر اليوناني الذي عرف بروز المؤسسة المسرحية بكل مواصفاتها، وبروز المهن المسرحية والمهارات التي التقت لتبلور كتابة مسرحية مشهدية وفرجوية إلى جانب النص المسرحي. وانتقل بعد ذلك إلى تتبع ظهور المسرح في العالم العربي، وخاصة انطلاق الجهود بحثا عن قالب مسرحي عربي متميز. وفي السياق ذاته، لاحظ أن بروز المسرح بمفهومه الحديث عند العرب قد تزامن مع ظهور عصر المخرجين في المسرح الغربي، وهو العصر الذي آذن ببروز اللغة السينوغرافية في المسرح الغربي، وبتراجع النص إلى حجمه الطبيعي باعتباره عنصرا من الفرجة وليس كل الفرجة.

إن فكرة المسرح الذي بدأ أداء وحركة، والتي أسس عليها الكغاط كل تصوره الدراماتورجي، لا تعود فقط إلى إمعان نظر أو بحث في تاريخ المسرح وفي أصل نشوئه، ولكنها تعود إلى نشأة الكغاط نفسه وإلى تلك العناصر الأوتوبيوغرافية التي جعلت منه شغوفا بالمسرح منذ صغره. فهو بنفسه لم يحب المسرح عن طريق الدراسة أو البحث والتعلم، ولكنه وجد نفسه عاشقا للمسرح كما كان يشاهده في «رأس القليعة» في الحي الذي نشأ فيه. ومن هنا، نسجل أن تثمين الحركة على الكلمة في المسرح هو تجل آخر من تجليات السمايري في شخصية محمد الكغاط، قاده في دراسته للمسرح إلى أن يبقى وفيا ذلك لشخصيته الجوهرية : شخصية السمايري الممثل الحاذق. لنتابع تقصينا لملامح الدراماتورجيا عند الكغاط.

وفي القسم الثالث من «المسرح وفضاءاته» يبحث الكغاط عن منهج تجريبي لمقاربة النص المسرحي. والحقيقة أن مصطلح «التجريبي» بقدر ما يطرح أسئلة عميقة بصدد انسجام المقاربة العلمية مع التوصيف التجريبي، فإنه يوضح من وضعية المنهج الدراماتورجي في تصور الكغاط. فإذا كان ذلك المنهج كما رأينا مرتبطا بذات المبدع المسرحي تأليفا وإخراجا عنده، فهذا يعني أنه منغمس في

الممارسة المسرحية التجريبية، وأنه غير مخالف للشرط الذي يحكمها عند الكغاط ألا وهو الشرط التجريبي. وغاية القول من كل هذا، أن التجريبي يحكم الإبداع المسرحي، كما يحكم مقاربة مكون من مكونات الإبداع إياه وهو النص المسرحي. وفي كل هذا يتبين لنا مرة أخرى الوفاء العميق عند الكغاط لذاتية المبدع في كل جوانب ممارسته المسرحية.

وفي إطار البحث عن بلورة المنهج الدراماتورجي، استعرض الكغاط رؤيته لمكونات المسرح وللعلاقات القائمة بين الفعاليات الإبداعية والنقدية فيه من منطلق أنه فن الحركة والأداء قبل أن يكون فن الكلمة. ولهذا، وجدناه يقيم مشروعه الدراماتورجي بمفهوميه، الإبداعي والنقدي، على التكامل بين النص الدرامي والنص السينوغرافي وعلى طبيعة الانتقالات بينهما (5—189) وحين يعرف الدراماتورجيا بأنها «مقاربة محسوسة ترتبط بشروط العرض» وبأنها تحتفظ «بالاقتراحات الكامنة للإخراج المتوقع، وتتناول النص باعتباره عرضا وإيقاعا» (5—188) فإن ذلك لا يتم إلا بعد أن يكون قد بسط طبيعة رؤيته للمؤسسة المسرحية ولكل الفاعلين فيها، وخاصة المؤلف، المخرج، والناقد، وما يستتبع ذلك من تفصيل في توتر التأليف الدرامي مع الكتابة السينوغرافية مع التلقي النقدي.

وتأسيسا على ذلك، نلاحظ أن المنهج الدراماتورجي الذي توسل به الكغاط لمقاربة مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» لسعد الله ونوس لصيق بذاته كمخرج المسرحي وبنظريته للمسرح، أي أنه منهج لا يستوي إلا عند المبدع المسرحي الذي ينظر إلى الممارسة المسرحية من زاوية شمولية تصل التأليف بصناعة الفرجة وتوزيعها، وحين يقارب النص المسرحي، فإنه لا يستطيع أن يتخلص من شرطه كمبدع فيه. إن الدراماتورجيا عند الكغاط كيمياء مسرحية خاصة، توجد في التأليف والإخراج والنقد. ولهذا، رأيناه يقدم تعريفات متعددة للمؤلف المسرحي (المؤلف المسرحي، المؤلف المخرج، المخرج المؤلف) (5—173)؛ وكذلك للمخرج (المخرج المرآة، المخرج المفسر، المخرج المبدع) (5—179). كما رأينا أن له رؤية خاصة لعلاقة الناقد بالمخرج، حيث كشف عن بعد نقدي مضمر في عمل كل مخرج، إذ أن «قراءة هذا الأخير [للنص المسرحي] — كما يقول — تلتقي في كثير من جوانبها بقراءة الناقد المسرحي، سواء انطلق من النص أو من العرض، وأن هذه

التقسيمات تقدم له، إلى جانب الأدوات المنهجية التي ينتقيها من أجل مقارباته، أدوات أخرى يستطيع أن يستعين بها على القيام بنقده المسرحي» (5–185).

وحين نقرأ تحليله لمسرحية ونوس في الفصل الأخير من الكتاب يتضح لنا بما يكفي أنه دراماتورج يقوم بقراءة النص ويضع يده على مكامن صناعة الفرجة فيه، وعلى بؤر التوتر بين الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية. إنه دراماتورج لا يتخلص من هويته هذه خلال قراءة النص، ولا يستطيع أن يلج دواليب النقد المسرحي إلا بها. إن الدراماتورجيا كيمياء مسرحية حققت للكغاط الانسجام بين تكعيبات ممارسته المسرحية والنقدية.

5 ــ أفق الدراماتورجيا :

إن المفهوم الأولي والتقليدي للدراماتورجيا هو التأليف المسرحي، حيث كان يطلق على المؤلف المسرحي الدراماتورج. ولكن تطور المسرح، وتعدد الفاعلين فيه قاد إلى تطور مفهومي هائل للدراماتورجيا فأصبحت تمتلك معاني متعددة وكثيرة، وربما أصبحت ضحية للباحثين والمخرجين والنقاد كل يعطيها المعنى الذي أراد، أو يقوم بتطبيقها بالشكل الذي أراد.

ويمكن حصر ثلاثة مفاهيم كبرى للدراماتورجيا بالنظر إلى طبيعة المؤسسة المسرحية الحديثة في المغرب وطبيعة اتجاهات التجريب هناك :

- فالمعنى الأول الذي تبلور في المسرح الغربي التجريبي جاء نتيجة بروز عصر المخرج المسرحي الذي بدأ يساهم بشكل إبداعي في تحويل النص المسرحي إلى فرجة مسرحية متعددة اللغات قد تتجاوز النص بكثير. وقد قطع الإخراج المسرحي أشواطا كبيرة بفعل ظهور المهارات المسرحية من مصمم الخشبة ومهندس السينوغرافيا ومصممي الملابس والمكلفين بالماكياج والتمويج والموسيقى... وهكذا أصبح مفروضا على المخرج المسرحي التعامل مع كل هؤلاء من جهة، وعلى إعداد النص المسرحي لكي ينتقل من كمون اللغة إلى تحققات الركح. وهكذا، ظهرت فعالية الدراماتورج الذي يتكلف بإعداد النص المسرحي وشرحه والتعليق عليه داخل الفرقة وخلال العمل مع الممثلين وباقي صناع الفرجة. وقد أصبح الدراماتورج قائما بوظيفة مستقلة في المؤسسة المسرحية الحديثة.

- والمعنى الثاني للدراماتورجيا، والذي يجعل منها منهجا لمقاربة النص المسرحي، مرتبط بديداكتيك المسرح، أي بسياق الدراسات الديداكتيكية لمادة المسرح في المدرسة، حيث اهتم عدد كبير من النقاد وممارسي المسرح ورجال التربية بالتفكير في صيغ الانتقال من النص إلى العرض. وقد كانت هذه هي الغاية الأولى لأحد مؤسسي الدراماتورجيا بهذا المفهوم، وهو الفرنسي ريشارد مونو R. Monod الذي تفتقت تجربته في المسرح المدرسي على كتاب les textes du théâtre(6) والذي بلور فيه المقاربة الدراماتورجية للنص المسرحي ليس باعتبارها تحليلا وتأويلا للنص المسرح كما يشاع، ولكن باعتبارها ديداكتيك النص المسرحي ترمي إلى الكشف عن إمكانيات الإخراج واللعب والتمسرح بشكل عام داخل النص المسرحي. ومن هنا كانت الدراماتورجيا صيغة للبحث عن العمق الفرجوي داخل النص المسرحي بحيث لا يتم النظر إلى هذا الأخير إلا باعتباره مكونا من مكونات العرض المسرحي، وذلك في أفق تملك خصوصية المسرح بشكل عام.

- والمعنى الثالث للدراماتورجيا بلورته المدرسة الألمانية في المسرح، ومثله بامتياز المسرح الملحمي عند برتولد برشت. إن الدراماتورجيا حسب هذا المفهوم ممارسة مسرحية شاملة تبدأ من كتابة النص إلى إخراجه إلى توزيعه ووصله بالنظرية المسرحية التي تؤطره. والدراماتورج في هذه الحالة ليس ناقدا يكشف عن دلالة النص معانيه للفرقة وللمخرج نفسه فقط، وليس منشغلا بطرق الانتقال من النص إلى العرض فقط، ولكنه أكبر من ذلك، إنه مبدع شامل للفرجة المسرحية من نواتها الأولى إلى آخر مرحلة في إنجازها.

من خلال هذه التعريفات، يبدو لنا أنه من الصعب الفصل فصلا قاطعا بين هذا المعنى للدراماتورجيا أو ذاك، لأنها مهاني ترتبط فيما بينها بأكثر من رابط. ورغم ذلك، نورد الإشارة إلى أن البعد النقدي للدراماتورجيا يبرز بجلاء في المعنى الأول حين يتكلف ناقد بوظيفة الدراماتورجيا داخل الفرقة المسرحية لتحليل المسرحية وإعدادها نصيا للإنجاز. ويبقى المساران الآخران متميزان يتوسلان كل الأدوات الإجرائية الدراماتورجية لإنجاز الغرض المسرحي.

ارتأينا إلقاء هذه النظرية الشاملة على مفاهيم الدراماتورجيا في المسرح الحديث

---

(6) Monod (Richard) : Les textes de théâtre. CEDIC 1977

لكي نستطيع أننضع تجربة محمد الكغاط في سياق المسرح العالمي، وفي سياق المسرح التجريبي تحديدا. ولكي نستطيع امتلاك تصور متكامل على الدراماتورجيا لنفهم موقعها في المسرح المغربي، سواء على صعيد الإبداع أو على صعيد النقد.

ومن ثمة، يتضح أن تجربة محمد الكغاط تتبنى الدراماتورجيا باعتبارها إبداعا شاملا للمسرح يقطع كل أشواطه، وبين عرض وآخر، وبين مسرحية وأخرى، يتم إنضاج النظرية المسرحية وفق التجربة المعيشة في المسرح. لقد كان الكغاط يعيش المسرح كما عاشه برتولد برشت، ولم يرد يوما أن يتحرر من أي مهارة من مهاراته. ولكنه لم يتوقف عند هذا الحد حين أضاف الأفق النقدي لمقاربة النص المسرحي من خلال التصور الدراماتورجي. وقد كشف لنا تحليل الرؤية الدراماتورجية عنده أنه لم يراهن على ابتكار منهج جديد لمقاربة النص المسرحي بقدر ما بقي عند حدود البحث عن منهج تجريبي لمحاصرة خصوصية المسرح من جهة، ولكي لا يضيع ذاته الإبداعية داخل مسالك التحليل والتفكير النقدي. إن الكغاط مخرج ناقد للمسرح، وفي نظرنا، هذا هو المعنى الأخير للدراماتورجيا عنده، والذي يجعل منها دراماتورجيا للتجريب بامتياز.

وفي نظرنا، ليست الدراماتورجيا منهجا لتحليل النص المسرحي وتأويله، ولكنها منهج وصفي يبحث عن مكامن الفرجة فيه، وفي صيغ الانتقال من النص إلى العرض باعتبار أنالمسرح لقاء بين لغتين : لغة كلمات ولغة مشهدية. ولهذا، فهي تنسجم تمام الانسجام مع كتاب المسرح ومخرجيه إذ يجدون فيها منهجا يلبي رؤيتهم الإبداعية، ويسمح لهم بالنبش في فراغات النص وبياضاته، ليقترحوا بعد ذلك صيغا لإخراجه ولصناعة الفرجة انطلاقا منه.

وحين يفتقد المنهج الدراماتورجي هذا الشرط الإبداعي، الإخراجي تحديدا، عند من يتبناه، يصبح منهجا لا ينتج إلا وصفا بسيطا للنص المسرحي، ولمكوناته من حوار وإرشادات سينوغرافية وركحية عامة. ولهذا، نرى من اللازم أن نحذر من رهافة المنهج الدراماتورجي، الذي يكون منهجا إبداعيا لامتلاك بناء النص المسرحي ولغاته عند مبدع مسرحي، ويصبح منهجا تبسيطيا وشبه مدرسي حين يتبناه ناقد مسرحي أو باحث في المسرح يراهن عليه لتحليل النص المسرحي وتأويله.

وربما هنا تكمن خصوصية المنهج الدراماتورجي عند محمد الكغاط، الذي كان يراهن عليه كي يحافظ لنفسه على هامش الحرية في التعامل مع النص المسرحي من جهة، ولكي لا يفقد ذاته كمخرج مسرحي أثناء تعامله ذاك، وهذا وجه آخر من الوفاء للسمايري الذي سكن الكغاط منذ بداية حياته.

فاس 30 غشت 2001

اشتغال المدينة في المتخيل المسرحي بالمغرب

مصطفى رمضاني

استأثرت المدينة باهتمام المبدعين قديما وحديثا، لا باعتبارها فضاء جغرافيا فيزيقيا، ولكن باعتبارها فضاء يختزن «المتخيل» الإبداعي عند المبدع عبر تكثيف الصورة من جهة، ويختزل مسافة التواصل بين المبدع والمتلقي عن طريق الشفرة ــ أو الشفرات ــ التي تنتج عن إشكالية الاشتغال على فضاء المدينة بصفته علامة دالة ضمن سياق خاص من جهة ثانية.

وهذا يعني أن فضاء المدينة في النص الإبداعي غالبا ما يتحدد في كيفية اشتغاله الخاص، دون مراعاة البعد الفيزيقي المحدد سلفا خارج السياق، لأنه معطى عام وثابت. أما المعطى الخاص بفضاء المدينة، فهو الذي يتجاوز ذلك البعد الفيزيقي ليجعل من المدينة علامة متحولة لا تتحدد إلا ضمن ما سميناه بكيفية الاشتغال الخاص. وهو ما يحدد خصوصية التجربة ومدى أصالتها، وكذا شساعة الخيال عند المبدع، وقدرته على خلق الصورة التي تجعل من المدينة «علامة دالة» لا تتكرر عند غيره، أو في إبداعات أخرى تنطلق من نفس الفضاء.

ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن المدينة صارت إشكالية جمالية في النقد المعاصر، خصوصا بعد الضجة النقدية التي خلفتها قصيدة «الأرض الخراب» الخالدة لإليوت. ففي هذه القصيدة، رسم إليوت «المدينة» الرمز التي تشكل خصوصية إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، وما نتج عن العقلانية من خراب حضاري ونفسي ووجودي...

وقد كان الشعر العربي المعاصر سباقا إلى التعامل مع هذا البعد الخرابي للمدينة، حتى صارت تيمة المدينة تشكل قضية جمالية في بناء النص الشعري. ولأجل ذلك

عدها الدكتور عز الدين إسماعيل من أهم الظواهر المعنوية التي تحدد سمات القصيدة المعاصرة. فالمدينة عند الشاعر المعاصر رمز للضياع، والتشرد، وغياب العلاقات الإنسانية والألفة، وما إلى ذلك مما يجعلها ظاهرة حضارية تغيب جوهر الإنسان ونقاءه(1).

أما في مجال الفن الدرامي، فقد كان المسرح مرتبطا دوما بالمدينة. ففي أحضانها ظهر وانتعش، وعرف أوج تألقه في مدن اليونان العريقة كأثينا، وسبارتا، وطيبة. وفي هذه المدينة يمكن الحديث عن مدنية المدينة، بفضل مساهمة الإبداع المسرحي في بلورة أهم ركائز تلك المدنية، ومنها ركيزتي الحرية والديموقراطية. والمسرح كما نعلم فن الحرية بامتياز، لأنه يعتمد أساسا على الحوار. ومن بين مظاهر الحرية طبعا : الحوار. وخاصية الحوار هي السمة الجوهرية التي تميز جنس المسرح عن بقية الجناس الأدبية والفنية الأخرى : الإيقاعية منها والسردية، البصرية منها والحركية.

ففي مدينة أثينا العالمة، صور كبار المسرحيين الإغريق، كإسخيلوس وسوفوكل ويوربيدس وغيرهم، مظاهر الصراع الحضاري التي كانت تعكس جزءا من حياة الإغريق ومدى تطور مدنيتهم.

إلا أنه مع ذلك، لم يرق الفن الدرامي إلى مستوى تنويع كيفية الاشتغال على المدينة لتصبح علامة متحركة، وإنما ظلت المدينة إطارا جغرافيا عاما يحدد نوعية الأحداث، وطبيعة الشخصيات وما يربطها من علاقات إنسانية ضمن فضاء زماني ومكاني ثابت. ومن ثم كان فضاء يتسم بالواقعية التي لا تقبل التأويل، ولا تفتح مجالا للحديث عن «متخيل مسرحي». وهذا الأمر ينطبق على جل الأعمال المسرحية ذات التوجه الكلاسيكي، أو ذات المنحى التاريخي عموما، كما هو الحال عند بعض كتاب المسرحية الذين ينطلقون من أحداث تاريخية محددة تفرض أزمنتها وأمكنتها الواقعية بالضرورة.

وفي هذا الصدد، يمكن أن نمثل بالمسرحيات التاريخية الشعرية التي كتبها الشاعر حسن الطريق، مثل «وادي المخازن»، و«مأساة المعتمد»، ومسرحية «المعركة

---

(1) انظر كتابه الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972، ص 325-349.

الكبرى» لعلي الصقلي و«طوق الحمامة» لعبد الله شقرون التي جعل أحداثها تدور في مدينة ألمرية الأندلسية على عهد صاحبها خيران العامري(2)، و«حسناء الأندلس» لإبراهيم الوزاني التي حددت مدينة قرطبة فضاء لأحداثها(3)، و«عروس أغمات» لمحمد زنيبر، ومسرحية «المهدي بن تومرت» لأحمد الدغرني، وكذا بعض المسرحيات التي تعالج قضية أقاليمنا الجنوبية، مثل مسرحيتي «أمنا الصحراء» لمحمد شقور، و«الصحراء» لجمعية الشباب الصحراوي من مدينة العيون، وهي من إخراج محمد بنهدي.

فهذه النصوص ومثلها كثير، تتعامل مع المدينة بصفتها فضاء محددا لا يحيل على أبعد من اللفظ المنطوق في المتن. وبذلك يصبح اللفظ دالا على معناه الحقيقي كما يقول البلاغيون : أي أنه لا يصبح لفظا استعاريا. وهو أمر بديهي، لأن من أهداف النصوص التاريخية إجمالا التأريخ والتوثيق، وما يقتضي ذلك من تحري الدقة في إثبات الأحداث ضمن إطار جغرافي محدد.

وخلافا لذلك نلاحظ أن مظاهر إشتغال فضاء المدينة يتنوع بتنوع السياقات نفسها في الخطاب المسرحي التجريبي بالمغرب. ولسنا بحاجة إلى التأكيد على أن صفة التجريبية برزت بشكل أكثر وضوحا مع مسرح الهواة، وإن كانت هذه الصفة نفسها قد ارتبطت بمسيرة المبدع الطيب الصديقي ـــ بصفته مسرحيا محترفا ـــ لاسيما على المستوى السينوغرافي، بما في ذلك تأثيث الفضاء المسرحي، ومستوى اشتغال مكونات السينوغرافيا عامة.

فقد اعتمد المسرحيون المغاربة على التجريب، وجعلوه وسيلة لتحقيق أقصى درجات التواصل من جهة، ولإبراز مظاهر الحداثة في خطاباتهم من جهة أخرى. وبذلك شكل الفضاء المسرحي أحد مظاهر هذا الفعل التجريبي.

ويبدو أن الخطاب الفكري الذي هيمن منذ السبعينات، راهن على مجموعة من القيم التي تحدد نوعية الوعي عند المسرحيين المغاربة الذين يحملون فكرا متنورا، ويؤمنون بحرية الإنسان باعتبارها قيمة مطلقة. لذلك كان من الطبيعي أن تمتد

---

(2) انظر المسرحية، مجلة فنون (المغربية)، ع 3-4، س 3، 1976، ص 184-225.

(3) المرجع نفسه، ص 158-170.

مساحة الفضاء المسرحي لتشمل الإنسان المضطهد في كل مكان. فبما أن الحرية قيمة مطلقة، فكذلك الفضاء صار مطلقا لا تحده حدود جغرافية ثابتة أو مدققة. وهذا ما يفسر لجوء أغلب المسرحيين المغاربة في فترة السبعينات وما بعدها إلى الرموز التراثية المحلية والعالمية، وإلباسها أقنعة إنسانية مطلقة. ومن ثم نفهم لماذا لم يتم التركيز على أفضية معينة إلا نادرا، حينما يتم التنصيص صراحة على قضايا معينة كقضية فلسطين، أو لبنان، أو غيرها من القضايا الواضحة. أما ماعدا ذلك، فإن الفضاء يصبح ذا طابع هلامي، كأن يحدد ضمن الإرشادات المسرحية بما يفيد العمومية، من قبيل : (في سوق عام، أو في فضاء مفتوح، أو في مقهى، أو في صحراء إلخ...) وفي كثير من الأحيان يفضل المؤلف عدم الإشارة إلى نوعية الفضاء ليتصرف المخرج بعد ذلك، ويجتهد في تأثيث الركح بما يناسب مضمون النص المسرحي.

بالطبع فإن مسألة إغفال التنصيص على نوعية الفضاء المسرحي لم يكن ليشكل عيبا في العمل المسرحي بالمغرب، لأنه اختيار فكري وإيديولوجي في كثير من الأحيان، أملته ظروف المرحلة السبعينية بعامة. ولكن إلى جانب ذلك، وجدنا كثيرا من الأعمال تحدد الإطار الجغرافي للأحداث، ليس باعتباره فضاء عينيا له طابعه المادي الثابت، ولكن باعتباره وسيلة لاشتغال المتخيل المسرحي. وبذلك يصبح الفضاء علامة ضمن العلامات المتحولة فوق الركح سواء أتم التلفظ صراحة بذلك اللفظ، أم تم عن طريق الإيحاء والترميز أو التذكر أو الإشارة إلخ...

وفي هذا الإطار تمثل المدينة النموذج الحاضر بكل ما تحمله من كثافة الدلالة وغناها. ولكن مع ذلك، نلاحظ أن الصورة المهيمنة للمدينة في جل الأعمال المسرحية بالمغرب، هي الصورة التي ترتبط بقيم الشر، لتصبح هذه المدينة رمزا للقمع، والقهر، والاستلاب، والاغتراب، والاغتصاب، والاستغلال، وما إلى ذلك مما يصادر حرية المرء وكرامته وفطرته.

ومن المسرحيات التي تشير صراحة إلى فضاء المدينة نذكر مثلا مسرحية «امرؤ القيس في باريس». فباريس في المسرحية تتحول إلى رمز درامي يجسد قمة التناقضات الحضارية. فبالرغم من كونها مدينة النور والعلم والحضارة، فهي كذلك بؤرة للقيم الفاسدة التي تصادر كل مواطن الخير في الإنسان بما في ذلك

هويته، بل ووجوده أيضا. فالمدينة هنا لا تحضر باعتبارها قناعا للغربة فقط كما نلمس ذلك مع شخصيات هامشية كبابلو، والعامل 1 و2 و3، وأيوب، والطالب، وعامر الأعور، والشاب العربي، وكنزة الشحاذة وغيرهم... ولكنها تحضر بصفتها متخيلا لاشتغال القيم التي يحددها سياق الخطاب داخل العمل المسرحي. وفي ذلك يقول المؤلف نفسه : «باريس، هل هي مدينة واحدة أم مدن متعددة ؟ حقيقة هي أم وهم، يقظة أم حلم ؟ هي هذا التصور الذي تحمله ذاتنا عنها أم أنها حقيقة في ذاتها ؟...

أين باريس في باريس ؟ أين يقف الحد بين الحقيقي والوهمي ؟ والحسن والقبح ؟ الصدق والزيف ؟...»(4).

وإذا كانت مدينة باريس تحضر في عنوان النص وفي أحداثه، وتحرك شخصياته وتحدد مصائرها وفق الوعي الذي تمثله ضمن السياق العام للصراع، فإن برشيد يأبى إلا أن يستحضر اسم مدينة أخرى لا تقل عنها تراجيدية، وهي مدينة هوليود في مسرحيته «النمرود في هوليود». ويمثل هذا النص تتمة لمسرحية «اسمع يا عبد السميع». لذلك لم تكن هوليود إلا رمزا للفضاء الذي يشيء الإنسان، ويغيب في مواطن البراءة والفطرة فيه. فباريس وهوليود معا مدينتان تمثلان ظاهريا أرقى مظاهر الحضارة والمدنية، ولكنهما في نفس الوقت فضاءان تجتمع فيهما كل أسباب الضياع والاغتراب ومصادرة إنسانية الإنسان وبذلك يصير الفضاء مجرد قناع يخفي الوجه الحقيقي لمعنى المدينة. أي أن المدينة تصير فضاء احتفاليا يختزل الثالوث الاحتفالي المعروف الآن/ هنا/ والنحن.

ومن المعروف أن الاحتفالية دعت إلى الثورة على الأفضية الغربية، بما في ذلك الفضاء بالمفهوم الأرسطي، مقابل استغلال الأفضية الشعبية كالأسواق، والمقاهي، والساحات العمومية، وغيرها مما يسمح بالمشاركة الكلية والانخراط في الفعل المسرحي دون وضع حواجز بين المتلقي والمبدع. وفي هذا يقول عبد الكريم برشيد «وباختفاء التمييز بين المتفرج وصندوق التفرج، وبين المشاهد (بالكسر) والمشاهد، بين الواقعي والوهمي، فقد كان لابد أن نراجع كل البناء المسرحي التقليدي، وأن نفكر في تأسيس فضاء جديد يمكن أن يستوعب الاحتفال المسرحي، ويبعده عن

---

(4) عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة، المحمدية، 1997، ص 28-29.

أن يكون طقوسا في كنيسة أو فرجة أمام صندوق سحري، أو تجمعا رسميا في بناية رسمية»(5).

وتمشيا مع هذا التصور النظري، تحولت المدينة في مسرح عبد الكريم برشيد إلى فضاء مفتوح يسع الإنسان في شموليته، لأن الأساس عنده هو البحث عن الحقيقة التي هي الجوهر والأصل، أما الواقع، فما هو إلا قناع واحد من أقنعة تلك الحقيقة. وهذا ما يجعلها واحدة ثابتة. مقابل تعدد أقنعة الواقع. وهو تعدد يعكس تعدد قراءاتنا له واختلاف مواقفنا منه. لذا فالمدينة في المسرح الاحتفالي عامة تتشكل داخل سياق الأحداث التي تلخص تفاعل الثلاثي : الآن/ هنا/ والنحن. وبذلك نفهم لماذا يستغل عبد الكريم برشيد الأفضية المفتوحة كالأسواق الشعبية. والساحات، والمدن المتخيلة أو ذات الطابع العجائبي، وما إلى ذلك مما يسمح بتحرر الفعل، والحدث، والشخصية وانطلاقها لتعانق الإنسان في شموليته.

ولكن مع ذلك تظل المدينة بمثابة المرجع الذي منه يستمد الكاتب الاحتفالي بعض خصوصية المدينة المتخيلة، أو المقترحة في النص المسرحي. فالمدينة الأم تمثل سلطة خفية تفرض نفوذها على الكاتب، وتوجهه بإمداده ببعض التفاصيل المتعلقة بالشخصيات، أو بأفضية الأحداث وغيرها. وقد أكد عبد الكريم برشيد أكثر من مرة كيف أنه استمد ملامح شخصيات مسرحياته، وأبنية أفضيتها من مدينته الأم ــ بركان ــ. وفي ذلك يقول : «في ذلك الفضاء أسست مشاهداتي الأولى، وكانت من قبل مبعثرة ومشوشة، وفيه أيضا أنشأت إحساساتي، ونظمت انفعالاتي، وكانت قبل ذلك وحشية وفضولية. وأمام منغلقات ما رأيت، وسمعت وعشت، تأسست أسئلتي الأولى، وكانت أسئلة حارة وملتهبة ومشاغبة ووقحة، كانت في حجم المشاهدات التي قبضت عليها وبنفس لغتها وبنفس عنفها وعنفوانها وبنفس الطبيعة وشفافيتها»(6).

ويبدو أن مثل هذه الأفضية الاحتفالية شديدة الإغراء بالنسبة إلى كثير من المسرحيين المغاربة. لذلك نجدها دائمة الحضور في العروض المسرحية التجريبية. وقد تأخذ طابعا تأصيليا في كثير من الأحيان، كما هو الحال مع المبدع الطيب

---

(5) المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، ص 119.

(6) عبد الكريم برشيد، غابة الإشارات، مطبعة تريفة، بركان، ط 1، 1999، ص 25.

الصديقي بشكل خاص. ففي جل مسرحياته التي تنتمي إلى المرحلة الاحتفالية، يأخذ الفضاء المسرحي طابعا يستمد أهم مقوماته من الأفضية المفتوحة، كالساحات الشعبية، والأسواق والملاعب العمومية وغيرها. ففي مثل هذه الأفضية، يتم التواصل بشكل تلقائي وجماهيري، وتتحقق العجائبية التي هي هدف العرض المسرحي عند الصديقي بشكل عام. بمعنى أن المدينة لا تحضر في مسرح الصديقي إلا بصفتها وسيلة لتحقيق هذا الهدف. فهي لا تخرج عن كونها قناعا شكليا يساهم في بلورة تلك العجائبية. فبدءا بمسرحيته الرائدة «ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب»، مرورا بـ«مقامات بديع الزمان الهمذاني»، و«الحراز»، و«ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ»، ثم «الشامات السبع»، وصولا إلى المسرحيات الأخيرة التي قدمها ضمن المسرح الجوال(7) تتكرر الأفضية بشكل نمطي، وإن تغيرت في أسمائها وأشكالها. ففي هذه المسرحيات، تتنوع الأفضية وتحضر المدينة بطابعها الشعبي التأصيلي، وبأمكنتها القادرة على التواصل التلقائي، مثل ساحة جامع الفناء في مسرحية «المجدوب» أو أي ساحة من الساحات العربية : «يمكن تكون ساحة الحلفوين فتونس الخضراء، أو ساحة هارون الرشيد البغدادية أو العتبة النيلية أو ساحتنا جامع الفناء المراكشية»(8). وقد تكون سوق عكاظ في «ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ»، أو مدينة موكادور وفاس واسطمبول، وبغداد والقاهرة ومكة ودمشق، وغيرها من المدن التي يمر بها يونس الراوي في مسرحيته «الشامات السبع». ففي كل هذه المدن، تحضر الصورة البصرية ويغيب الحدث، ليضمحل معه الصراع الصدامي الذي هو جوهر الدراما، وإن بدا الصديقي في هذه المسرحية الأخيرة، وكأنه يستنطق الذاكرة الشخصية عبر مدينته الأم : الصويرة أو موكادور كما سماها في هذه المسرحية.

وهذا الأمر يؤكد ما ذهبنا إليه آنفا حين أشرنا إلى مسألة الخلفية المرجعية في تعامل المبدع المسرحي مع الفضاء. ويظل فضاء مدننا الأم أكثر الفضاءات إلحاحا

---

(7) ونعني بها المسرحيات التالية : «جنان الشيبة»، الفيل والسراويل»، و«لو كانت فولة» و«قفطان الحب المرصع بالهوى». وهي كلها مسرحيات نشرتها دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع بالقنيطرة، باستثناء مسرحية «السحور» التي قدمها الصديقي ضمن الموسم المسرحي 1999– 2000.

(8) الطيب الصديقي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط 1، 1998، ص 9.

علينا زمن الكتابة، لأن هذا الفضاء يحتل حيزا شاسعا في لا شعورنا، ويستمر معنا حتى الموت. وقد أكد هذا الأمر الشاعر التركي العظيم ناظم حكمت حين قال : «وجهان لا ننساهما أبدا : وجه أمهاتنا ووجه مدننا التي تربينا فيها». وهذا القول ينطبق على المبدع كيفما جنس اشتغاله. ولكنه يبدو أكثر وضوحا عند المسرحيين والسينمائيين، لأنهم يتعاملون مع الفضاء باعتباره مكونا لازما في العملية الإبداعية. يقول محمد خير الدين عن هذا الحضور لمدينة موكادور في مسرح الصديقي : «إن المكان في أي عمل إبداعي إنما هو رمز يحيلنا على رموز أخرى قد تكون ممتدة في الزمن وقد تكون محدودة، إن موكادور بكل فسيفسائها الظاهر والخفي عبر المنطوق المسرحي، موكادور إذا ممتدة في الزمن وحاضرة في ذاكرة الكاتب' الراوي، حتى وإن كان لا يريد أن يكشف عن ذلك بقصدية»(9).

ويبدو أن الصديقي نفسه لا ينفي هذا الطابع الاحتفالي لأفضيته، لأن هذا الأمر يندرج ضمن فعل التقسيم الذي يعد أحد المساهمين فيه بشكل عملي، بالرغم مما يعتري هذا الفعل من خلل على مستوى الوعي الفكري. وتمثل مسألة الفضاء المسرحي أحد أهم الأسس التي تحرك هذا الفعل التأصيلي. لذلك نجد الاحتفاليين عامة يلحون على الخط الدائري بدل الخط الأفقي أو العمودي في تحديد مستويات الفضاء؛ ومن ثم الشكل النهائي لهندسة الركح. وعلى هذا الأساس وجدنا الطيب الصديقي ملحاحا على ارتياد الأفضية المفتوحة، لأن ذلك كله يساهم في ترسيخ شكل البناء الهندسي الممكن، أو ما يمكن تسميته بالمتخيل الركحي للعرض المسرحي الأصيل. وفي هذا الصدد يؤكد قائلا : «أعمالي جميعا لا تعتبر جزر (كذا)(10) منفصلة عن بعضها، ولكن كل عمل من هذه الأعمال يعتبر في حد ذاته مجرد حلقة في سلسلة متصلة هدفها النهائي تأكيد المسرح العربي»(11).

وباستثناء الطيب الصديقي، وكذا الفنان أحمد الطيب العلج في مسرحيته «قاضي الحلقة»، وعبد القادر البدوي في مسرحية «الحلقة فيها وفيها»، نلاحظ أن

---

(9) الشامات السبع للطيب الصديقي، الغائبون دائما مخطئون، جريدة الاتحاد الاشتراكي (المغربية)، ع 8، دجنبر 1991، ص 8.

(10)

(11) محمد الرفاعي، الحقيقة والقناع، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة هيئة الآثار المصرية، 1991، ص 37.

المسرحيين المحترفين في المغرب يتعاملون مع الأفضية المغلقة. لذلك يصير مفهوم المدينة في مسرحهم ثابتا لا يتعدى حدود الملفوظ. وهذا ما ينتج عنه نوع من الرتابة التي تحول دون تحرير خيال المتلقي، وفتح آفاق القراءة أو القراءات الممكنة عنده.

لكن نؤكد مع ذلك أن حضور في المسرح المغربي يظل حضورا علاميتا، لاسيما مع المبدعين الشباب الذين يعتمدون على مبدإ تشكيل اللغة المسرحية، بما في ذلك الأفضية نفسها. لهذا فالمدينة تحضر بصفتها صورة بلاغية تهدف إلى الابلاغ معا.

وكثيرا ما يحضر اسم المدينة في عنوان العمل المسرحي كحافز للتغريب فقط، كما هو الحال مثلا في مسرحية «لمسيح في بغداد» التي ألفها جلول أعراج وأخرجها عمر درويش. وما بغداد في المسرحية إلا قناع لكل المدن التي تعج بالتناقضات الاجتماعية والسياسية والفكرية في الوطن العربي برمته.

وقد يختزل الكاتب تناقضات المدينة في حي من أحيائها، ليصبح الفضاء استعاريا كما هو الحال في مسرحية «زهرة بنت البرنوصي» لسعد الله عبد المجيد. فالبرنوصي هو مجرد حي في أحياء مدينة الدارالبيضاء الكبرى. ولكنه وظفه استنادا إلى ما يطلق عليه في المصطلح البلاغي بعلاقة الكلية، أو علاقة الجزء بالكل في المجاز المرسل. وهو ما ينطبق أيضا على مسرحية «صعود وانهيار مراكش» لفاضل يوسف، حيث تتحول مدينة مراكش، التي هي الجزء، قناعا دالا على كل التناقضات التي عاشها ويعيشها مغرب ما بعد الاستقلال في كليته.

وفي أعمال أخرى، يحضر لفظ المدينة بإطلاقيته في عنوان العرض المسرحي. وهنا تصبح المدينة قناعا عاما لأي فضاء ينسجم مع سياق الأحداث ونوعية الصراع، من ذلك مثلا مسرحية المرحوم حوري الحسين «مجنون المدينة»، وكذا مسرحية «أهل المدينة الفاضلة» لرضوان احدادو. وهي مسرحية لا تقدم ملامح دقيقة وواضحة عن فضاء المدينة، وبذلك تصبح مجرد حلم بفضاء مثالي تتحقق فيه أسباب الطمأنينة والسعادة.

الثاني : المدينة الفاضلة شيء آخر غير الذي قلت أو تعرف، شيء أكبر وأثمن من الذهب.

الأول : بالله عليك، لا تقل إنها مدينة عربية، فأنا لا أزور مثل هذه المدن.

الثاني : إنها المدينة الحلم الأخضر، مدينة التعايش والإخاء والحب، مدينة الشعر والفن والجمال، هي أسمى من تلك التي حلم بها يوما رجل يدعى الفارابي..(12).

ويحضر لفظ «المدينة» مقرونا بما يحيل على بعدها الدلالي ضمن تركيبة العنوان نفسه في مسرحية «المدينة والدمى». وهي مسرحية من تأليف محمد المعزوز وإخراج محمد بوبقرات. ولعل في اقتران صفة الدمى بلفظ المدينة ما هو كفيل بإبراز الأبعاد الرمزية التي يمكن أن يفجرها لفظ المدينة، نحو الاستغلال والقمع، والتشييىء، والضياع، والنفاق، وغيره مما يجعل من المدينة متخيلا خصبا يمد الفنان بأساليب الاشتغال الممكنة من جهة، ويوفر للمتلقي من جهة أخرى مساحات أرحب للتخيل، وملء بياضات العرض المسرحي المحتملة دوما.

وفي كثير من المسرحيات، يغيب لفظ المدينة ظاهريا في العناوين، ولكنه يحضر بكل ثقله ضمن تيمات النص. بل قد تصبح تيمة المدينة جوهرية، عنها تتفرع التيمات الأخرى، أو على الأقل قد تشكل المدينة منطلقا، أو سببا لبلورة الأحداث وتطور الصراع. ويمكن أن نمثل في هذا الشأن بمسرحيتي محمد مسكين «اصبر يا أيوب» و«امرأة.. قميص.. زغاريد» على سبيل الاستئناس فقط، مادامت الأعمال كثيرة في هذا المجال.

ففي مسرحية «اصبر يا أيوب»، يوظف محمد مسكين المدينة باعتبارها فضاء للاستلاب، والنفاق، واغتصاب البراءة، مقابل القرية التي ترمز لكل قيم الخير.

يامنة : سأرتدي الثوب الأبيض وأنا عروس، أركب السيارة يا عبد الله، ما أجمل كل هذا، أصطنع الحشمة والخوف.. سألبس السروال كبنات المدينة وأضع الأصباغ وأتحدث عن حرية المرأة في التجمعات، سأتحول نجمة الأندية الليلية والجمعيات الخيرية... وقتها سأقبلك كما يفعلون في السينما...(13).

---

(12) رضوان احدادو، أهل المدينة الفاضلة، مطبعة ويدان، تطوان، ط 1، 1998، ص 91.

(13) اصبر يا أيوب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ع 22، فبراير 1985، ص 117.

أما في مسرحية «امرأة قميص زغاريد»، فينطلق الاشتغال على فضاء المدينة من الخاص إلى العام. فالحدث الأساسي في النص يتمثل في تحويل مياه القرية إلى المدينة. وهو حدث واقعي عرفته المدينة الأم للكاتب محمد مسكين، لما تم تحويل مياه الوادي التي كانت تسقي حقول الفلاحين في الضواحي إلى مدينة وجدة. وكان لذلك أثر سيء على نمط العيش عند السكان بمن فيهم سكان المدينة أنفسهم بسبب مشكل الهجرة.

وانطلاقا من هذا الحدث الأولي، تم الاشتغال على المدينة باعتبارها فضاء للتناقضات الاجتماعية والاقتصادية والخلقية. لذلك فحين يتم تفتيت بناء المدينة، لا يبرز منها غير المؤسسات التي تعمل على تشييء الإنسان، مثل الحانات، والمخافر، والزنازن، والأحياء التي تفوح بالرذيلة والموت، بل هي الموت نفسه كما جاء ذلك على لسان مريم(14).

والملاحظ أنه كثيرا ما يتم الاشتغال على فضاء المدينة عبر المتخيل الذي غالبا ما يكون فيه المرجع هو المدينة الأم، أو على الأقل المدينة التي تحتل حيزا خاصا في ذاكرة الكاتب، وإن لم يصرح باسمها علانية، كما يفعل كثير من الكتاب المسرحيين. وغالبا ما تكون هذه المدن مجرد علامات تحيل على المدينة الحلم، حتى وإن تم التنصيص لفظا على اسم المدينة، لأن ذلك قد يساهم في تحقيق فعل التباعد المسرحي عند المتلقي. وهي مسألة ضرورية لخلق مسافة بين المتخيل المسرحي والواقع.

فمحمد الكغاط مثلا يضع اسم مدينة فاس عنوانا لمسرحيته «مرتجلة فاس»، ولكنه لم يتقيد بفضاء هذه المدينة، وإنما جعلها مجرد مقترح ضمن المقترحات الممكنة، مادام بعض الأفضية قد يؤدي نفس الوظيفة التي يؤديها فضاء آخر يشاركه نفس السمات العامة. ومن ثم أكد في هذه المسرحية أنه لابأس أن يكون الفضاء المقترح هو مدينة فاس، أو مراكش أو غيرها(15). بل إن الكغاط يأبى إلا أن يجعل هذا الفضاء نفسه متغيرا بتغير الأماكن التي يتم فيها العرض المسرحي، كما يتأكد ذلك على لسان الممثل في المسرحية.

(14) امرأة، قميص، زغاريد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص 38.

(15) مرتجلة فاس، مطبعة سبو، الدارالبيضاء، ص 55.

ممثل : كلفني المخرج ــ أيها السادة الكرام ــ أن أعين المكان، المكان الذي يجري فيه هذا العرض المسرحي : هذا المكان تعرفونه : (يسمى الممثل المكان أو القاعة التي يجري فيها العرض»(16).

وإذا كان هذا التنصيص على اسم المدينة أو الفضاء يلعب دورا معينا في تحقيق البعد الجمالي، أو الفكري عن طريق تقنية التباعد، فإن غيابه قد يعوض بما يحيل عنه بواسطة بعض القرائن اللفظية أو المعنوية، كما هو الحال في مسرحية «باشر الخير». فمحمد الكغاط في هذا العمل لم يحدد معالم المدينة التي يقدم فيها السمايري ــ أو بشار الخير كما كان يسمى في فاس قديما ــ عمله الفني. فهذه الشخصية المسرحية في حد ذاتها تمثل قرينة لفظية كافية وحدها لتحديد الفضاء. وهذه القرينة بخصوصيتها المتميزة تشكل فيما يسمى في المصطلح السيميائي بالشفرة : أي ذلك العرف الاجتماعي الذي تواضع عليه الناس في هذا الفضاء المحدد جغرافيا وحضاريا.

وتندرج مسرحية «برج النور» لعبد الحق الزروالي في نفس السياق. فهو لم يورد اسم مدينة فاس، ولا اسم المولى إدريس ضمن العنوان الخارجي للمسرحية. ولكن مضمونها، وكذا المقدمة التي صدر بها المؤلف عمله يؤكدان هذا الاشتغال على المدينة بصفتها حالة درامية تختزل تاريخ حضارة بكاملها. يقول عبد الحق الزروالي : «وأزعم في هذه المسرحية أنني وفقت في أن أقول إن معرفتنا بفاس لا تتعدى الحدود النسبية، وإن التعبير عن حضارتها مسألة تفوق الجلابة والطربوش والبلغة، وأزعم أنني وفقت في السعي لتخليص المدينة من ضيق المحلية وملكية الخواص لها، وذلك بتقديمها في إطارها الإنساني الأوسع، وفي صيغة فلسفية وجمالية تؤكد حضورها كمدينة عالمية ولكل الناس...»(17).

وفي سياق الاشتغال على المدينة، يمكن أن نتحدث عن تيمة «المدينة العمالية». وتحضر هذه التيمة في أعمال بعض المسرحيين الذين عاشوا عن كثب مأساة هذه المدن. وطبعا فنحن حين نتحدث عن المدينة هنا، لا نتحدث عن جغرافيتها، بقدر ما نتحدث عن أناسها، وهمومهم، وصراعهم ضد الموت البطيء. ومن أهم

---

(16) المرجع نفسه، ص 70.

(17) برج النور، إفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، 1991، ص 9.

الكتاب الذين تحدثوا عن المدينة العمالية، محمد مسكين وعبد السلام بوحجر. فهما عاشا فترة من الزمن في مدينة جرادة العمالية، ولمسا عن كثب معاناة عمال المفاحم اليومية : معاناة ضد المؤسسة التي تستنزف عرقهم ودماءهم، ومعاناة ضد مرض «السيليكوس» الذي صار قدرهم ومآلهم الحتمي.

ففي مسرحية «نيرون السفير المتجول»، ينطلق محمد مسكين من مدينة جرادة ليصور آهات كل العمال الذين يعيشون تحت رحمة من يستغلون عرقهم. لذلك فضل توظيف لغة انزياحه لتكون أكثر تعبيرية في إبراز شمولية الصورة؛ ومن ثم كونية المدينة. ولعل مدينة جرادة مظهر واضح من المظاهر التي تختزل معاناة مجتمع بأكمله، لأن نتائج العمل تحت الأرض في الأنفاق لاستخلاص الفحم الحجري لا تقف عند حدود العلاقة الإدارية التي تربط العامل بالمؤسسة، أو برب العمل عامة، وإنما تمتد لتؤثر على مصير الأسر على المستوى الاجتماعي، والنفسي، والاقتصادي، وطبعا على المستوى البدني، مادام الفحم الحجري يؤثر سلبا على صحة السكان قاطبة. لذلك تأخذ المدينة بعدا شبه أسطوري على المواطن ــ وضمنه ــ العامل طبعا ــ أن يواجهها، وإن كان يعلم أن الهزيمة مآله لا محالة. فمدينة جرادة في النص تذكرنا بالقوى الغيبية التي كان البطل التراجيدي في المسرح اليوناني يواجهها، لأنها قدره الذي لا مفر منه. وتتضاعف مأساته حين يدرك أنه لن ينتصر مادامت كفتا الصراع غير متكافئتين، وهكذا تتحول مدينة جرادة رمزا كونيا يختزل الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين المستغل ــ بكسر الغين ــ والمستغل :

الكورس : نزني مع الشاربون(18) المولد للنور، مع الشاربون تبدأ الحكاية، وعند الشاربون تمتد الحكاية، يا مدينة عيونها شاربون، يا كعبة الصيارفة والتجار، وها أطفالك أشلاء، أذرع فتتها السياط، أفناها الدوران.

سلعة : الشاربون عقيق من الحجر الأسود يحملها جيد هاته البلدة الفاتنة(19).

---

(18) الشاربون كلمة فرنسية تعني الفحم الحجري.

(19) نيرون السفير المتجول، امرأة... قميص... زغاريد، مسرحيات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1991، ص 61.

وفي سياق نفس الاشتغال على فضاء المدينة العمالية، تندرج المسرحية الشعرية «ملحمة القمر الأزرق» للشاعر عبد السلام بوحجر، وإن كان هذا العمل يركز بالأساس على نوعية العمل اللاإنساني داخل الأنفاق، والمخاطر اليومية التي تنتظر العمال، على نحو ما يظهر من هذه الحوارات المقتضبة :

حمان : آه لقد سقطت عليه الصخرة الجبارة العملاقة المترامية ؟ في ركنه المجهول
وهو يصارع الفحم اللعين !

رحال : سقطت عليه وصرفته إلى طحين !

علي : أشلاء جثته، لقد عبثت بها الفئران ياإخوان...!(20) .

إن مظاهر اشتغال المدينة في المتخيل المسرحي بالمغرب متعددة ومتنوعة. وكثير من هذه المظاهر يبرز بشكل واضح في النصوص المسرحية، لاسيما وأنه لا يمكن الحديث عن الحدث الدرامي خارج إطار فضائها. ولكن مع ذلك تبرز مظاهر أخرى أثناء عملية الإخراج، لأن المخرج يشتغل على متخيل إضافي قد لا يتصوره المؤلف، أو قد لا يضعه في الحسبان إطلاقا. ومن تلك المظاهر مثلا، أن يستحضر المخرج فضاء المدينة لإضفاء بعد جمالي، إما عن طريق السينوغرافيا، وإما عن طريق التمويج الموسيقي والغناء، كما هو الحال مثلا في مسرحية «تراجيديا السيف الخشبي» للمرحوم محمد مسكين. فحين أخرجها المبدع يحيى بودلال، جعل أغنية المدينة رابطا بين السفرات الأربع التي تبرز ملامح الشخصية الدونكيشوطية للإنسان العربي. ومثل هذه الاشتغالات كثير في الأعمال المسرحية المغربية تصعب الإحاطة بها كلها في هذه الدراسة.

لهذا كله نؤكد أن طرق اشتغال المدينة في المتخيل الدرامي بالمغرب، تتنوع بتنوع التجارب، وتختلف باختلاف الرؤى والمواقف الفكرية والجمالية معا. وكل طريقة تعكس مساحة الخيال عند المبدع، وكيفية تعامله مع المتخيل، إذ بهذا «الكيف» وحده تتحد إبداعية المبدع المسرحي وحدودها، ونوعيتها كاتبا كان أم مخرجا أم تقنيا أم ممثلا.

---

(20) ملحمة القمر الأزرق، دار قرطبة، الدارالبيضاء، ط 1، ص 34.

العمل في قصة قصيرة :
(أساطير ديكة الجن)

لطيفة الدليمي

بغداد

الكاتبة تبدأ بكتابة نص يشبه منتصف الليل، الغروب يرتطم بزجاج الكلمات، الليل يرث الصرخة الضائعة، والكاتبة تدعو الشتاء صيفا والخريف يختزل الألم والقصص، الزمن يشيخ والأمكنة تستهلك بشرا وأحداثا وتشرب دما ودخانا، ينتهي اليأس بانتهاء الأمل، وتبدأ الكتابة.

الزمن يرتهن الكاتبة في زنزانة كلمات، الحجرة ليست كتابا منجزا ولا علاقة ذابلة : الغرفة أفق مموه بالحنين والحجارة ولدى الباب يقف الوقت بيده مفتاح يقطر كلمات وأعواما.

قبل أربع وعشرين دورة أرضية ـــ شمسية نشرت الكاتبة أولى قصصها **(في الأعالي تموت النسور) كان النسر مكابرا، عنيدا والروح تحلق في بخار الأزمنة، كان النسر يغسل جراحه الضاحكة بالهواء والصعود ويترك دمه شموسا على حجارة الجبل. الكاتبة تعلب دموعها في دفتر وترسله بطاقة تعزية للنسر الحجري الذي لبث في لحظة الشروع نحو التحليق، على أسوار مدينة الحضر، عاصمة الشمس وترسل للنسر المحلق القتيل باقة شقائق وعنوان قصة.**

تفرض الكاتبة حظرا على الذاكرة وتستدعي الحاضر لتطلق يراعات الوعي المضيئة. يشتبك الوعي بمطر الذاكرة وتبدأ أو لا تبدأ القصة : القصة تنبثق من التراب والدم والماء وتتطاير الكلمات : فراشات ويعاسيب ملوّنة الأجنحة. تفصل الكاتبة بين مستويات التذكر والوعي وتقرأ قصة، أمام كلماتها.. الذاكرة تتمرد وتعمل حولها كالهواء ويتوهج الوعي : شرارات تعلق بالهواء المزدحم

بالتاريخ. تقشر الكاتبة اللحظات بالسكين، يتدفق اللاوعي متقطرا في كلمات ثم في سيل ويتجمد الشكل : مثل سائل المطاط : (يغرق الزلزال في كلمة). (مفتاح قصتها) هذا أيضا جنوح للذاكرة فعبارة (كافافي : الزلزال يغرق في نقطة دم) تتجدد بين يدي الكاتبة على نحو تاريخي. أي أن الذاكرة لديها تنتج خزينها خاضعة للوعي. كانت قد كتبت أولاً (الزلزال يغرق في نقطة كلمة) ثم انحرف المعنى إلى سياق جديد ضمن عملية تمثل (الخزين) وإعادة صنعه. يغرق الزلزال في كلمة. (ظلت العبارة أمينة على رمزها الأول) (أساطير ديكة الجن) موضوعة قصتها الجديدة. تدخل بها أنفاق متعددة الاتجاهات : اتفاق متفرعة مثل شجرة تين داخل جبل، قبلها استحضرت الذاكرة الأنين الهائل وسيول الدم التي ازدهرت على امتداد الدرب التاريخي لعلاقة الرجال بالنساء في المستوى العصابي ــ التدميري ــ نموذج (ديك الجن الحمصي).

تركت الكاتبة مادة تلك الأساطير تتخمر في وعائها المختبري. أضافت إليها صورا ذهنية عن كل استراتيجيات القتل عشقا أو القتل للذة القتل في العشق وأرجأت الكتابة حتى يكتمل تشكّل الجنين وتجتمع الأنهار في خليج القصة ــ النص.

بغداد ــ شتاء 1993

درجة الحرارة المتراجعة تحرض انحسار الزئبق إلى ما تحت الصفر بدرجتين ــ قصة (ديك الجن الحمصي) تعصف بذاكرة البرد.. قصة تليق بالطقس المرتجف ــ المتجلد ــ اللحظة المدماة والجنون ــ العشقي يوقظان الدفء المغيب في أوصال الليل والحجارة.

يستدفىء الآخرون بالشمس والبترول والحطب والكهرباء بعضهم يتدفأ بالآلفة، بعضهم بالحب، الآخرون بإشعال الحرائق، أو ذبح الحبيبات، أكثرهم بأحلام الثراء، الكاتبة تحلم بالسلام الكبير، والدموع الأخرة من أجل اللانهاية. الكاتبة تستدرج مقاطع صغيرة من (اطمئنانات) متقطعة وتنسى عويل النساء وصرخات الاستغاثة في لحظة اشتعال لذة القتل. توقد حطب الزيتون في المدفأة، تحرق معها دواوين شعر عن حبيبات محكوم عليهن بالموت رجما بالشعر، تقرأ ملاحم تنبض فيها الحجارة وتتكلم كالنجوم (نجوم سومرية تروي ألوهية جذورها) وترتعش فيها الفؤوس كالعشب والنهر.. وتنمو نبتات الخلود على أسرة النوم الملكية

ــ وفي شرفات القصور وفي ترمّل النساء العاصفات ــ وتذبل فيها المدن والسفن والرجال والحكايات والخيال وقصص الحب.

في البرد العراقي، القارىء الذي يتكسر عليه هواء بغداد المتجلد، تخرج الكاتبة إلى الحديقة وتتفجر أمامها في رطوبة الأمكنة المظلمة، تكوينات من قباب بيض، تنمو بسرعة، كأنها المجرات : فطر سام يحرض الخوف في الجلد البشري، قباب فطر تجتمع في تكوينات فضائية وكل قبة تنطوي على مصير مهدد : قطرة سم (الكائن يفنى في قطرة سم).

تصحو الكاتبة على قراءة متسرعة ليقظة الدفء... ويمتد أمامها درب الخسائر.. الذي يقود في الحكايات إلى بوابة، وفي قصتها إلى هوة وفي وعيها إلى منطقة تاريخية. البوابة تتكوم وراءها اللغات والأحلام والأصوات ويغلق التاريخ عينيه أمام الأكاذيب الممتعة. اللانهائية تنمو في جسده وتكبر. وراء البوابة أو أمامها حارسان وصحائف حجرية محفورة بلغة هجينة هي ما بين الأكدية والنبطية والعربية وإذ يتفرس بها المرء يجدها حكما وامثولات ومواعظ.

أساطير (ديكة الجن) و(ديكة الإنس) متداخلة، متلاحقة، مختلطة، (ديك الجن الحمصي) يخترق أفق النص متعثرا ببردة الندم، يحثو التراب على راية الحب ووجهه، ينكفىء على الأرض مأخوذاً بغيبة الضراعة :

ARCHIVE

يرفع ابتهال المدنس، وابتهال المستفيق، الطالب غفرانا والمرتجي عفوا، ولكن ممن ولمن ؟.. الحبيبة قتلت والكل من حوله ديكة وجن وقد دربوا أصابعهم على صنع الفخار من رماد الأجساد المجبول الدم والتراب، فلمن يرفع استغفاراته الباطلة ؟ وما نفع الندم والضراعة المتأخرة ؟..

الكاتبة تلتقي الذين أصابهم الوباء : بعد الحرب واجتماع الذباب على مائدة الوطن : الأصدقاء ــ الأبناء ــ النفس، منهم من أطلق النار على نجمة القطب فهوت في البحر واكتملت المتاهة، والذين حطموا البوصلة والإسطرلاب فاختلطت الجهات. والذين استبدلوا سر البساتين بزهور ورقية، والكلمات برجوم، والموسيقى بصمت الخراب..

تلاحقهم الكاتبة : الكل يقرأ جراح يده ويدخل أسطورة الألم المقنّع. ويبتكر في الأسطورة احتياطات من الأمل والدموع.

أحدهم يذبح الحبيبة ــ ديك جن عصري ــ يكفنها بمعطف أميرة ويفني ملامحها بالتشويهات المستعارة، يلقي برأسها في المتاهة وجسدها في الفلاة ويطلق روحها في الخرائب، ويفتح باب قفص الوحوش، ثم يسترخي في المقصورة المحجوزة لديكة الجن في ملاعب التاريخ، يتلذذ بالدم المهدور والكلمات، ويدخل زمن ذهوله وانتشاءاته (الديكجنية).

ينهض ديك الجن لذة ارتشاف الدم ــ الخمرة ــ تنسحب الكاتبة من المشهد وتكتب : القسوة قادرة، القتل مهيمن وخالد ــ الشعر باطل، والحب لعبة مكسورة. ينهض ديك الجن، الخرافة لا تنتهي بل تبدأ في النهوض ــ تتكاثر مثل الفطر السام ــ يقوم قيامة النادم، أو المدعي ندما، يبلى الزمن بالنحيب ويبقر بطن الليل بالصرخات : يهيم في جنونه مستعيدا جسد الحبيبة من الرماد والهواء، شكل لها جسدا بديلا من طين، يتخذ للطين روحا من نار، يشوي الطين ويتصلب الفخار، وكلما بلغ الإنجاز اكتماله، يتوقف عمر الجسد الطيني وتحطم يداه المجنونتان الصورة البديلة، ينثر الشظايا في الفلوات، زهور طين ونار، تبقى العينان تحدقان إليه من وراء التراب واللهب، تقولان ليده ما لا يقال :

(ديك الجن الحمصي).

جاء في **ديوان الصبابة**، لشهاب الدين ابن حجلة المغربي في ذكر جنون ديك الجن في غيرته ما يلي :

(.. إن ديك الجن المذكور من جملة جنونه أنه كان يهوى جارية، فمن شدة حبه لها وغيرته عليها خشي أن يموت ان غيره يستمتع بها بعده، فعمد إلى ذبحها بسيفه، وأحرق جسدها وصنع من رمادها (برنية) خمر وكان يضعها في مجلس انيه فإذا اشتاق قبَّل (البرنية) المجعولة من رمادها وملأ منها قدحه وأنشد :

يا طلعة طلع الحمام عليها　　وجنى لها ثمر الردى بيديها..
رويت من دمها التراب وطالما　　روّى الهوى شفتي من شفتيها
وأجلت سيفي في مجال خناقها..　　ومدامعي تجري على خديها
لكنني بخلت على سواي بحسنها　　وأنفْت من نظر العيون لها..

ويقول الكاتب في رسالته لوالي إنطاكية في وصف مجانين الغيرة (ان هذا المجنون من أرق الناس شعرا وأكثرهم للمحبوب ذكرا في شعره الفائق الرائق وقوله في

الدعاء على المحبوب :

كيف الدعاء على من خان أو ظلما   ومالكي ظالم في كل ما حكما
لا واخذَ الله من أهوى بجفوته   عني ولا اقتص لي منه ولا انتقما..

لأقول إن صار الطالب مطلوبا وهذا هو الفقه المقلوب ما كفاه أنه فعل بالأحباب ما لا تفعله الكلاب حتى يقول (لا واخذ الله من أهوى بجفوته..).

ويمزج ديك الجن رقة شعره بقسوته فهو في الخفة والطيش وقتل المحبوب لا نظير له، فمن غلب عليه هواه كما ترى فعل بمحبوبه ما فعل، وأقام ضربه بالسيف مقام القُبل.

انتهى قول شهاب الدين بن حجلة
المغربي في **(ديوان الصبابة)**

النص :

(وإذا فاق عبد السلام بن رغبان الملقب (بديك الجن) صرخ مبتهلا طالبا المغفرة، وأخذ يصلي ندما).

تكشف الكاتبة ما يأتي :

ــ عبد السلام بن رغبان، لم يكن يحب المرأة بل كان يحب زهوها في حبه وزهوه في حبها، وكان يحب سطوته عليها وطاعتها القطيعية ــ امتثالها لشطحاته وفناءها فيه، أحبّ ديك الجن بطولته في قتل الحبيبة، فخسر الحبيبة والبطولة، وما تبقى منه سوى القاتل..).

تأخذ الكاتبة بيد ديك الجن المذهول في صحوة الفقد :

تكشف عنه أمام المرايا : شخص عصابي.

تكشف عنه أمام الزمن : رجل مسحوق ــ معرّى.

تكشفه أمام اللغة : (غياب للماهية ــ إنسانية شاذة، اندحار مفردة خارج سياق اللغات، تعويض عن النشاط العشقي بأبيات شعر إنتحابية مخذولة مزيّفة ومزيفة : الندم ــ مرافعة عن ذاكرة مدماة.. ينقذ ديك الجن حبا مزعوما بقتل الحبيبة فيبلغ حضيض إنجازه الشعري وذروة إنجازه الكارثي، لا بالشعر والحضور

بل بالتغييب والقتل : بالقتل انتحر الشاعر ومات مجازا مقابل موت الحبيبة المتحقق ــ ديك الجن أنجز مشهده الدموي لا بدافع عبادة من عبادات الخصب بل بدافع هوس الغياب والحضور، (غياب الآخر يؤكد حضوري وينفيه في الوقت نفسه) الغياب الموت ــ خراب في الوعي ــ ينتج حكما بالموت في طقس تبادلي، تمثل اللاممكن في فعل واحد، ينفي ديناميكية المرأة في الحب.

قضى ديك الجن على القرين الجميل ليموت فيه وفيها القبيح والشرير المتوقع، لكنه سرعان ما يكتشف بطلان المحاكمة فبعد حدوث الغياب الجسدي للمرأة تعود فتحتله احتلالا نهائيا، يتلمس غيابها في جسده فتحرق أصابعه نيران حضورها. فلا يهتدي لغير كراهية العالم والشك في عقيدته الأخيرة..

[يذكر «ايريك فروم» عالم النفس والاجتماع، الألماني ــ الأميركي في كتابه «**تمتلك أو تكون**) عن (الحب) ما يأتي :

[للحب أيضا معنيان يتوقف كل منهما على الإطار الذي يحتويه : (إطار التملك أو إطار الكينونة) ولا وجود لشيء اسمه الحب، إنما الحب نوع من التجريد، ربما كان إلهاً أو كائنا والحقيقة أنه لا وجود إلا لفعل المحبة ــ وهذا يعني نشاطا إيجابيا مثمراً ــ يتضمن أن تكون العلاقة بالمحبوب رعاية ومعرفة وتجاوبا وفرحة ومسرة ومتعة، سواء كان المحبوب إنسانا أو نباتا أو لوحة أو فكرة... يتضمن نفخ الروح في المحبوب وإخصاب طاقاته الحيوية : المحبة صيرورة. عملية تجديد وإثراء للذات. أما خبرة الحب وفق أسلوب (التملّك) فهي تتضمن السيطرة على ما نحب : احتواءه، سجنه، عملية خنق وإهلاك، وليست عطاء للحياة (....) المحبة نشاط إيجابي مثمر والإنسان فيه ينهض ــ ويخطو ويسير ــ ولا يقع.. (الوقوع في الحب) عبارة توهم بتملك الحب... الوقوع والسقوط ينطوي على فعل سلبي..].

تهجر الكاتبة توالدات الأسطورة داخل النص ووعيها وتقوم من الفجر إلى الحبر تزرع الموسيقى في الندى لتقتل الرماد المحدق بالعالم.. تربط إلى ظهرها صليبها الدهري بإتقان يتسع لعذابات وأساطير، تموّه المشقة بوقفة شجرة وتخترق زحمة الذرائع بمراجعات :

ــ تسقط من مرآة المرافعة وجوه وأسماء ووعود ونصوص وتواريخ ومواقف، لكنها تبتكر لشوقها وجها ومعنى.

التباس صغير : تكتب الكاتبة عن أزمنة وأحداث تقع في مديات الأزمنة، عن مفاهيم وأفكار، أشخاص ومواقف ورؤى، تكتشف أنها واقعة في فخ التباس صغير، أنها في الحقيقة تكتب مراثي وأهاجي للنفس الإنسانية في تألقها وانطفائها، في عجزها وتبدد أحلامها. تكتب عن صعود القسوة وهبوط الإنسان، عن ذبول الحب واندحار الكلمة : تكتب عن النهر في الكلمة والكلمة في النار، تكتب عن الحب المهدور الدم..

مقاطع من النص :

أدخل حاجب الوالي الشاعر عبد السلام بن رغبان الملقب بديك الجن الحمصي. ديوان الوالي في حمص، يوصيه الحاجب : أيها الشاعر، (غض من طرفك عن كل مرأى إلا شخص الوالي وحده، ولا تسار أحدا في مجلسه، وينبغي لك خفض الصوت في الحديث وتجنب السعال والعطاس والأكل والشرب ليكون جسمك صدى لا يخرج منه شيء ولا يدخله شيء، ولا تكثر الحركة أيها الكاتب في حضرته).

وهكذا كان على الكاتب أن يلغي وجوده الجسدي يمنع أي خلل في الحركة وأي شيء يصدر عن ذلك الجسد الذي لابد أن يخضع لمتطلبات المثول بين يدي والي حمص.

وظل عبد السلام بن رغبان يلغي جسده ويغيبه حتى ليتحول إلى ذات منكرة الوجود ويعلن موت جسده بالتزام النواهي التي تتجلى في إيقاف النشاط الحيوي. لتجنب كل فعل وكل موت في حضرة الوالي.. [الجهشياري (في كتاب الوزراء والكتاب)] يتماوت لكي لا يموت : خبر عبد السلام بن رغبان، الموت قبل أن يموت : وأراد أن يعكس فعل الإماتة المجازي إلى فعل إماتة منجز فذبح الحبيبة ليذبح فيها خضوعه الجسدي وإلغاءه لحضوره المادي في ديوان الوالي.

(وعن لعبد السلام بن رغبان أن والي حمص الذي امتلك حدود جسده الخاضع امتدت رغبة تملكه إلى ما يملكه صاحب الجسد المتماوت : فأنهى إليه الحاجب رغبة الوالي في رؤية جاريته تلميحا لا تصريحا، وإذ دخل المجلس، ارتج عليه المكان وتزلزلت الأعمدة وارتجفت المشاكي وسمع همهمة وهمسا ورأى عيونا تتلاطف وأيديا تشير وطعنته القهقهات وخنقت بعض الكلام ذؤابات العمائم واردان

القمصان.. وما عاد الكاتب الشاعر ابن رغبان يسمع إلا شيئا واحدا فاستدار وخرج قبل أن يبلغ المجلس وأخذ يركض في الميادين والسبل حتى بلغ بيت عمة له ضريرة، كانت تحفظ القرآن والحديث والمواعظ وتتخذ من دارها مجلس مناظرة ودارِ حديث، عرفته من شدة وطئة الأرض وانبهار أنفاسه :

ــ ما الذي أتى بك إلى هذا المساء يا ابن أخي ؟

لم يرد إنما ألقى بجسده المستعاد هالكا فوق حصيرة وناولته الجارية كوز ماء شرب متعجلا، ثم ما لبث أن غص بالجرعة الأخيرة :

قال عمتاه، يدي تتجه للموت وقلبي تأكله اللعنة. عيناي تريان الدم، وإني لمقترف إثماً قبل أن ينجلي عنا الليل.

قرأت الضريرة سورة الفاتحة والمعوذتين قاصدة أن تبدد عنه غمة المخاوف..

انتحب بين يديها، فقالت :

ــ والله إنك لعاشق، وعاشق ذو جنون، وعاشق فتكت به الظنون.. قم من لحظتك يابني، توضأ واقرأ ما تيسر من آيات رب الخلق، صلِّ وابتهل وعد إلى رحمته ولا تمتثل إلى الشبهات ولا تصغ إلى إفك يحدثونك به، واطلب المغفرة من خطايا سوء الظن.. اذهب، عسى الله أن ينجي فؤادك من شهوة الدم ولعنة الغدر.. إذهب لك السلامة من الله ومني الرضا والدعاء..

سار في الدروب والعطاف والجارية في صورتها تنصاع لمطلب الوالي وفي صوتها تطلب منه الغوث، ومرة أخرى رآها وثالثة ولم تتركه إلا ذاهلا عن نفسه، فدهمه سقاء متعجل يحمل ظرف ماء فتبدد الماء على ثيابه. قصد المسجد الجامع ولاذ بضريح (خالد بن الوليد) توضأ وصلى وتضرع حتى أخذته عشية خشوع وولج مقام البكاء.. ولما استفاق قبيل العشاء هام في الطريق وتبعه نفر تجار غرباء سألوه عن خان تنزل فيه قوافل لهم سبقتهم من (ميافارقين) إلى حمص قبل ليال، ونظر إليه أحدهم مليا وسأله : هل لك جارية أيها الرجل : وطُعن عبد السلام مرة أخرى، كان الرجل يعتزم منحه شيئا من الدمقس لقاء خدمته لهم فصرخ : كلا.. كلا.. وأوصلهم إلى الخان، وطلب من صاحب الخان أن يهيىء له مبيتا حتى ينجلي الليل. وظل يرقب الرجل الغريب لعله يعرف من أمر جاريته شيئا، حتى

إذا نسي الغريب أمره.. أمضى الهزيع الأخير من ليلته بعد طقوس قتل الحبيبة وهو موقن أن الموت والمحبة جوهرهما واحد، وكلاهما يفضيان إلى صراط ممتد ما بين الجحيم والنعيم، وأن المحبة مثله توصل إلى طريق (الصدّ وما ردّ) ولا طريق من بعد سواه.. وبالموت سينجو وينجيها من كل ما قد يحدث لها وله..

وتكتب الكاتبة: [حين توجد المرأة في مسافة جنون الرجل لا تساوي غير لذة الموت..].

وتكتب: [كلما توغلت المرأة في امتثالها للحب أوغلت الديكة في القتل..].

وتكتب: (الضواري لا تقتل إلا لجوع يلم بها، والحيوان لا يفتك بأليفه لأي علّة، إنما يفتك بمن هو من غير جنسه وما وجدت الحرب إلا بين بني البشر، من يوم قابيل وهابيل.. والإنسان هو الكائن الوحيد الذي يقتل بين جنسه، وتلك ميزة له مفردة.. وقد أفلت ديك الجن من حضارة الحب إلى ضراوة القتل)..

تخرج الكاتبة من دمويات ديك الجن لائذة من المشهد الوحشي بالموسيقى.. كلاسيكيات متفرقة، مقامات عراقية، باخ ومندلسون و«عود» سلمان شكر، تقرأ مقاطع من (ترانيم إينانا) التي كتبتها مستعيرة قالب القصيدة السومرية، الأصوات تتقاطع.. تتساقط شظايا وإشارات ونذر الأصوات، الرموز، التحذيرات..

[القوات الأميركية تعزز وجودها في الخليج..].

الطائرات الأميركية تلقي حاويات قنابل عنقودية على قرى عراقية فتقتل نساءً وأطفالاً..

طائرات تلقي مشاعل حرارية تحيل حقول القمح إلى بحر من الجوع الأسود.. مساحات حزن.

طائرات أميركية تلقي الموت على الحياة..

صواريخ أميركية تنتهك الليل والأمل والزمن ولا تنتهي اللعبة المستديمة إلا بامتزاج دم النساء بتراب الوطن..

الصواريخ تعبىء الزمن بأشكال جديدة للموت..].

تطرد الكاتبة بقايا النص. والحاضر ملغوم بالحبر والكلمات حولها إمبراطوريات

الجنون والموت والماء.. الحاضر عار ومستباح.. تهرب الكاتبة من الموت إلى الطبيعة التي لا تخذل أحدا.. الطبيعة دائبة متصلة دورية، أبدية، الطبيعة تمنحها ما لا تنتهي وتأخذ منها ما هو فان..

تقف الكاتبة إزاء التخوم القزحية للحياة : أفق بألف لون، تخرج إلى مختبر الأساطير، تصنع في عزلتها أساطير من كلمات وموسيقى وخرافات تحاول أن تمسك بسلطة العلائق الإنسانية وتفتتها، تكتب الكاتبة وتخرج من الأفق والجميع يتربص بالجميع. تتدفق الكاتبة نحو النسيان : الأبدية خرافة مراهقين، والخلود سراب حالمين تبدده الشموس الجديدة : اللحظة هي الحقيقة، الآن هو الزمن..

[يبحث ديك الجن عن سعادة مفقودة في الموت، في أعضائه القاتلة بذور كارثة. يذبح ديك الجن صمت الكاتبة وخلوتها ويمنحها وردة الوقت الدموية. ولأنه لا ينال عنقها يذبح أفقها، ويتوالد لها في كل نص أفق جديد.. ديكة الجن يطاردون الأفق، يتوالد من جثة الأفق القتيل. العنق مهيأ لعقد من مرجان ويَشْب، للمسة يد في حنوّ لحظة خارقة، العنق مكرس لنعومة وشاح ونبض يفضح سر ارتعاشة القلب، اليد والعقد والوشاح والنبض للعنق. السيف مخبوء في مخمل الغمد، الوعد، الخرافة، الحب، الذي يخترقه خنجر (الراء) يتحول إلى (الحرب)، المأساة قادمة.

تواصل الكاتبة عملها مثل حيوان القندس. القندس يعمل مدفوعا بالغريزة : الجينات القندسية الموروثة محكومة بسطوة غريزة العمل. يعمل دون أن يبحث عن مبرر لعمله، يقيم القندس في الأنهار سدودا وحواجز من أغصان الشجر والجذوع الصغيرة، ولا يعنيه أن يجرفها التيار في الصباح. حياة قندوس ما تساوي منجزه البنائي. السد الذي أقامه. حياة الكاتبة تساوي منجزها الإبداعي. منجزها موجّه ضد البارانويا والخذلان والموت. منجز القندس موجّه ضد الغرق وسطوة الماء، وخداع النهر.

تتقبل الكاتبة قندسيتها كما يفخر الرجل بنزعته (الديكجينية) الكاتبة مواصلة عنيدة للعمل، تكتب لكي ترتهن الكلمات والمعاني وتكتب لكي تحطم كل الارتهانات في المحدود واليومي، تكتب وتتألق في بياض الورق ورائحة الحبر ولذة اللغة.

تكتب وديك الجن في قصتها يتضرع ندما ويمزج رماد الجسد المتحول في معراج حريقه بالخمرة ويحتسيها. طقس، ديكجني، دموي، سبق طقوس المركيز دي ساد بقرون، تكتب الكاتبة في الليل والنهار والصمت والضجيج، تسمع داء، نداءات..، اكتبوا.. اكتبوا.. اكتبوا..، ويتحول النداء في استحالات الكلمة المتابعة إلى : اكذبوا.. اكذبوا.. اكتبوا.. اكتبوا، تباكوا. بكّتوا ضمائركم.. اكتبوا أو اكتئبوا.. اكتبوا زمنكم بكل شيء : اكتبوا أوجاعكم بالحبر والدم والماء. اكتبوا العصر بالرصاص والغاز والإشعاع، بالموت والمقابر، اكتبوا العصر بالحب والبناء والقصائد..، اكتبوا الأيام بالصفقات والبيع والشراء والأقنعة. ولكي تعبروا ممر الخلود الذي تأملون : أمامكم خياران : إما أن ترتدوا جبة (شايلوك) أو عباءة (عروة بن الورد) شايلوك أبقاه الشح وعروة خلّده البذل، عروة (نقيض ديك الجن) اكتبوا، انتفخوا كالفقاعات : الدبابيس في انتظاركم، اختبئوا كالبذور المباركة، الزهرة مستقبلكم، اشتعلوا كالجمر الرماد غدكم أو اذبحوا الحبيبة : الجنون مآلكم.

تخفي الكاتبة شبح ديك الجن وراء ستائر غرفتها، تقود الحياة المبددة مثل أعمى وتعبر بها إلى ضفة النسيان.

القسم الثاني :

الزمن، الساعة الحادية عشرة ليلا، تحذف الكاتبة النص والذاكرة وديكة الجن ومعشوقاتهم المغدورات، تحذف الأزمنة الماضية كلها ويبقى الحاضر متوهجا، قاسيا، جارحا. تهرب إليه من النص الدموي، تحاول الدخول إلى نص عزلتها، تبدأ تقويم العزلة من عامه الأخير من بلور وحدتها الصافية.

تعتذر الكاتبة لكل ما حولها وتدخل مواقيت التوحد. المطر طوفان، والحزن طوفان والعوز يدب إلى أيامها مثل عناكب سود، تقاومها. تقاوم تقاوم ويبدأ العالم ينفرط من الجهات الأخرى، كأنه سلم خشبي.. تعد الكاتبة لنفسها فنجان قهوة مرّة (نفدت قهوتها) ومدخراتها.. أنضجت الحرب صورة العوز المبثوثة تفصيلاتها في تاريخ الوجوه التي تعرف والتي لا تعرف.

تقرر الكاتبة أن تبيع مكتبتها الخاصة، تبرر الأمر على هذا النحو :

(الكتب التي قرأت لن أعود إليها، وما لم أقرأه لن يتسع له زمن العوز الأخير).

ترقد الليلة بين أكداس كتبها، تختلط الوسائد بالكتب والوسائد بالقواميس. والأحلام بالروايات والقصائد بأشرطة التسجيل، تختلط كتب المذكرات بكتب التاريخ والمجلدات العتيقة بالأوراق المتهشمة بالصور وبطاقات المؤتمرات، تتشمم أغلفة كتبها العابقة بالدخان والغبار والأزمنة، تفتح صفحاتها الأولى، تقرأ إهداءات وتواريخ وملاحظات، تفتح الدواوين على لوعة القصائد، تفتح الأدراج على القصاصات والمسودّات المهجورة والمشاريع غير المكتملة، تنثر الكتب على الأرض المغلفة باللينوليوم، يرقد فلوبير مع طاغور وبرناردشو مع الجاحظ.. تختلط الأزمنة.. (كلا.. لن أخذل هذا الحشد من أصدقائي. إنهم مادة الحياة..).

تخرج الكاتبة من لوعة الكتب إلى العالم، تجد بين يديها ورقة دونت فيها تفاصيل علاقتها بالعالم في يوم شتائي بارد قد يكون اليوم السابق أو قبله بشهر أو شهرين.

الهاتف : قاعة نادية للفنون تدعوني لحضور أمسية فنية، (لن أذهب).

ــ قاعة الأورفلي للفنون، دعوة لحضور افتتاح معرض استعادي للفنان الراحل (خالد الجادر).. (لن أذهب).

يتصل بي صحفي لإجراء لقاء... (أعتذر).

ــ صحفية تعتزم إجراء حوار معي، أقترح عليها قراءة كتبي التي لم تقرأها ثم تعود لنناقش موضوع الحوار.

ــ أقدم استقالتي من رئاسة (منتدى المرأة الثقافي) للمرة الثانية.

ــ أشرع في كتابة القسم الثاني من مسرحية (الليالي السومرية) (رؤية جديدة لمستويات غير منظورة في ملحمة كلكامش).

صندوق بريدي :

ــ (كتابان من إصدارات دار المأمون : رواية بيت الأرواح لايزابيل الليندي، والضابط البروسي لـ د.هـ. لورنس).

ــ رسالة من الكاتبة «مي مظفر» المقيمة في الأردن.

ــ استمارة بحث من الأستاذة رشيدة بنمسعود من جامعة سيدي محمد بن عبد الله (فاس ــ المغرب) عن الرواية النسائية العراقية.

(نهار أفقي مثل النهارات السابقة : سأواصل الكتابة وأتوغل عمقا في الزمن، أدخل بوابات أوروك، ومياه بحر الموت صحبة كلكامش).

تطوي الورقة، وتبتسم : حنظل الدفلى.. قليل من حلاوة التمر..

أساطير الجن :

الناس الذين يسكنون في غشاء قطرة دم.. المدن التي نهضت أسسها على دماء الأضاحي والبشر، يغتسل البعض بالدم ليدوم المجد فيهم، يسفكون دما ليبقى سر الشرف موكولا بسلالتهم ومحجوبا عن النساء. ديك الجن يسفك دم البراءة خوفا عليها من التلوث، كلا خوفا على المرأة التي تمتلك من استحواذات تسلبها من يديه.. وأد متأخر وشعيرة غسل لدنس لم يحدث واتقاء لكارثة لم تقع..

ثمة في المدن رجال يتشكلون مثل كرات الزئبق، يتدحرجون وينفرطون ويتناثرون، ورجال ضوئيون يومضون وينطفئون، ونساء مثل موجات ماء، نساء مثل الكوابيس. رجال أشبه بسلاطين مخلوعين، آخرون مجبولون من قش وغبار ونساء، نساء كالفراشات يتحطمن بلمسة واحدة وينتثرن على العشب، رجال كأنهم المدي والخناجر، نساء مثل الجراح والصرخات، ونساء ينبتهن في جلد الوقت، رجال تطويهم الرياح.. الكل ينبثق من صوت شهرزاد، وشهريار يتجول عند حدود الكلام في المدن العباسية ويترك وراءه نساء متخثرات في الدم وفتيات مائيات يتدفقن كالدموع، وشهريار لم يتوقف عن شهوة الدم، ولم تشبعه حكيا شهرزاد أول مؤلفة قصص مسلسلة في التاريخ، شهرزاد تدافع بشحذ المخيلة ضد فناء الجسد، عندما انتهت الليالي الألف تزوجها بإصدار العفو عنها، ثم عاد ليفطر باحتساء رحيق من دماء الضحايا ودموعهن واعتزلت شهرزاد مهنة القصّ واستسلمت لموقعها المخدعي متخلية عن مناصبها الشرفية، عاد شهريار إلى قطف النساء من أشجار جديدة وشهرزاد تقطف من جسدها صغارا يشبهون الملك وتظل تقطف الثمار البشرية حتى يميتها القطف.

(مرت طائرة U2 يوتو فوق بغداد تتجسس على الشهقات والهمس والهواجس والحياة).

كان التاريخ العباسي والأموي والمملوكي ينقذف تحت أسراب الطائرات مثل

طيور العنقاء والزمن يخرج من كثافة النحيب الأنثوي العتيق مرتديا بردة شهريار وعمامة ديك الجن، يسأل المدن والشوارع والأزقة عن أسماء نساء ويندفع مسرعا متخذا مساره قرب حدود المخيلة ويعرف بعلامتيه المتوهجتين : الشمس والقمر.

تبدأ الحياة من موت عبوديتها :

وماتت محبوبة ديك الجن في القصيدة، كان يميتها في كل القصائد قبل أن يميتها بسيفه وماتت في الزمن، كانت المرأة مهددة بالسلالة كلها : ديك الجن والوالي والغلام الذي يخدم مجلس أنس الشاعر، وديك الشاعر، والنخاس الذي باعها إليه ونائب الوالي، وبائع الدمقس، لم يكن الموت يرعبها بل الحياة. كانت تقول : إني أنمو في الحزن والخوف إني أنمو باتجاه الكارثة لا الفرح.. ولبثت تسبح في ملح الدموع وعلى شفتيها تتفتح آلام وفي دمها اشتعالات شوق لصاحبها الطليق..

كانت تهذي موتا وحبا، وديك الجن يقفل عليها أبواب بيته والنوافذ ويسدل السجف والستائر ويضع في قدميها خلخالين يكشفان عن مسافات ارتحالاتها المحدودة في أقاليم البيت، السجن، (كان السومريون يرغبون فتياتهم ونساءهم على استخدام الخلاخيل لكي يستدلوا بها على أماكن تحركهن، فقرة مجلجلة في رتب العبودية).

وعندما عزم ديك الجن على قتل الجمال ارتدى قناع لص، وقناع عاشق، وبدأت لذة القتل تتكسر بين أضراسه مثل لبّ اللوز، وبرجاء أن ينجو من عذابه الدهري بها، دخل بوابات العذاب الأكبر فأقفل الفرح نوافذه، وبدأ عصر كتابة القصائد بالرماد والدموع : ضيّع اللغة الماس وصبوات الحروف ونسي الصرف والنحو والبحور والأوزان.

وكتب قصيدة الموت بدمها على طيلسانه :

يا طلعة طلع الحمام عليها   وجنى لها ثمر الردى بيديها..

يوم ذبح ديك الجن الثريا، التي كان اسمها سلاف أو شوق وكان اسمها وسن أو لباب، وكانت ديمة أو سراب، في كل صباح يمنحها اسما جديدا يناسب بهاءها المتجدد وكان اسمها السري نهاية كل القصائد، حين سأل النخاس الذي باعها له عن معنى اسمها الفريد همس له النخاس : هذا اسم لا تسمى به سوى سليلات

الملوك، ولا تريد الجارية أن يعرفه أحد.. وكرر ديك الجن سؤاله : ولكن من يعنيه هذا الاسم ؟

قال النخاس : صوفيا أي الحكيمة..

وتفرس ديك الجن بوجه الجارية، حدق في عينها النرجسيتين وقال لها : فبماذا تريد الجارية أن أناديها ؟..

أطرقت الجارية وهمهمت : باسم تراه جميلا لامرأة اخترتها من بين عشرات الجواري... وامرأة ما خفضت رأسها لأحد قبل سبيها وهي في العار وعبودية الرق لا ترتضي أن يذكرها اسمها الأول بعمر كانت تؤهل فيه للسيادة، ولتصبح قرينة أمير يحكم مدينة (افسوس).. قال ديك الجن : إذن أنت الثريا. وموقعك من نفسي موقع الثريا من السماء..

ودعاها ذات يوم : لباب، ثم ما لبث أن أسماها سلافة واستبدل السلافة بالشوق ثم ثبت على اسم أخير لها وصار يناديها به : سراب. وكان يعدو في فلوات ظمئه فلا يبلغ غير السراب الخلبّ.. وكان على الجارية أن تتحول كل حين بما تتطلبه التسميات التي دعاها بها ديك الجن، فمرة تهب شعرها للشمس وأخرى لليل وتدخل صوتها في غنّة أو تخرجه إلى لثغة أو تستبدل لهجة القيان بنبرة سيدة ملكية أو نديمة عالمة كأنها صنو شهرزاد. وتحمل في الضحكة المغناج عبودية النساء كلها وفي هفهفة الحرير والدمقس ذل القيان، والطاعة المرصعة بالمسك والعنبر والفيروز، كان موتها يترعرع في الأسماء والحالات والأصوات التي ابتكرها لها الشاعر الذي وضع لها شريعة التحولات. وكانت تغير رائحتها ودموعها وأحزانها مع تغيرات اسمها، لكن اسمها الأول ظل ينبت في دمها مثل البذور الأبدية، ظل يتكاثر وينمو : هو حده لم يكن يردد (نعم) العبودية، كان اسمها الرفض الوحيد المخبوء في فؤادها.. وعندما (أجال سيفه في مجال خناقها) وقبل أن يمرر سيفه في لحمها الأبيض «زعفر» جسدها بالزعفران و«عنبره» بالعنبر، وصرخت الأسماء كلها : الأسماء التي عبر بها أزمنة صبواته وشهواته إليها.. وماتت الثريا، ولباب، وشوق وسلافة، وبقي الاسم الأخير : السراب.. لم يحتفظ الشاعر بشيء من عظامها ليكتب عليه اسمها السري ويودعه تراب الأرض، فتحت الأرض جوفها في انتظار الجسد المزعفر

المغسول في رحيقه، لكن ديك الجن خذل الجسد والأرض والحكمة، وأشعل الحريق وأخذ الجثمان إلى عدم الرماد..

عندما تم له صنع (برنية) الخمر والقدح من مجبول رماد جسدها ودمها وتراب الأرض قال :

ــ سوف أسمع صرختها في القدح، اسمع شهقة الحب وشهقة الموت..

قال : سيصدح صوتها في قدح شرابي..

وكان يدني القدح المجبول من رمادها قرب أذنه وينقر عليه مرة واثنتين وثلاثا، ويصرخ :

ــ اسمع شهقتها وضحكتها..

في لحظات الرجاء والمراوغة ما بين القتل والتردد قالت له : ويحي من حبك أيها الرجل المحب. أيقتل من يحب حبيبته ؟ أيفتك عاشق بمن وهبه ممالك المحبة ؟

كان يقول لها : ويحي من نفسي ومن يدي.. ما الذي أنا مقدم عليه، ثم يقول لها :

ــ كلا، سوف أحميك من أيدي الذين سيأخذونك سبية أو هدية.. لن تكون امرأة الشاعر سبية أو هدية لحاكم أو والٍ أو تاجر أو...

قالت له : ما أحببت إما ولا أبا ولا اسما ولا بلدا إلا فيك ومعك، عبد السلام، عبد السلام.. عبد.. عبد...

ثم أطبقت شفتيها على عبوديته في صوتها..

مدّ أصابعه وأطبق جفنيها على عينيها. وفيهما نظرة الفزع والاحتقار الكبير.. أطبق ديك الجن العالم بالدم، مات في العاشق والشاعر وولد القاتل وديك الجن الرماد.

في الصباح التالي بدا ديك الجن وهو يحثو التراب على رأسه إنسانيا وجميلاً ومغلوباً على أمره، يستريح تحت وصاية القوافي والجنون.. ويتكاثر في التراب نبات ديك الجن.

عندما اكتمل الموت بدأ النص، وتفتحت كلمات الكاتبة على كتابة إطار جديد للنص، تفكر أن تخلص النص من الهوامش واليوميات، تفكر أن تحوله

إلى قطعة صافية وتلغي حضورها، تغيّب أنفساها في الصمت.. كانت تلاحق صورة ديك الجن، وهي صورة تستطيع تعميمها في كل العصور : ديكة الجن يغتالون حبيباتهم بأسلحة متطورة..

أنجزت الكاتبة النص، فأقام النص أسطورته خارج الزمن ناشرا هوامشه وتفصيلاته فوق لحظاتها بينما كان يشكل أفقه الخارجي بعيدا عن رقابتها.. يفلت النص من المحددات ويتوغل في تاريخ الحكايا.

أسئلة الكتابة والابداع

(البحث عن البطولة)

عبد الله خليفة

في هذه المداخلة سأعرض عليكم الخطوط الأساسية لتشكل القصة القصيرة لدي من خلال وقائع التجربة الحياتية والفنية وتبدلاتها.

واسمحوا لي، بأن تكون الورقة قراءة تتوجه لقراءة خيوط التجربة وتعقدها واختلافاتها، عبر محطات أساسية، ورغم أن هذه الطريقة تقترب من النقد، إلا أنني سأعرض التجربة بموضوعية، مكتشفا عملي عبر هذا التحليل الداخلي والخارجي.

- 1 -

كيف تكونت القصة القصيرة لدي ؟ لماذا لم تنفصل عن صرخاتي السياسية والاجتماعية ؟ لماذا وجدت نفسي كاتبا للقصة القصيرة وللاحتجاج الوطني والاجتماعي معا ؟ لماذا غدت شخوصي مستقاة من المشاهدات والحكايات المروية والمواقف الحقيقية والرموز العربية ومن التجربة الحياتية بكل عفويتها وصراخها في البدء ؟

لا أعرف لماذا وأنا طفل توجهت لقراءة سيرة عنترة بن شداد، فلماذا هذه الشخصية هي التي ظللت طفولتي، فرحت اقرأها واشاهدها على شاشة السينما القريبة من حينا ؟

هل مخاض التحدي المحيط، والحي الفقير المهموم بالحرائق والاستغلال، هو الذي يخلق جوا من البحث عن البطولة، واستبصار طرق الكفاح ؟

هل يلعب مخاض الشعب المستعبد الباحث عن حريته من الأسياد الخارجيين والداخليين، دروه في خلق مناخ جاذب للفتيان، ومحرضا لهم على الالتحاق به، والإضافة فيه ؟

هل يغدو واقع الأمة المفتتة التابعة، والتي تستعيد نهوضها وتفكك شبكة تبعيتها وارثها، روحا هائمة قوية فوق نفوس شبابها ؟

لاشك أن مناخ الخمسينيات الذي تشكلت طفولتنا فيه، والممتلئ بضجيج الاذاعات، وخبز المنشورات الساخن، والمعبأ بالمظاهرات، كان له دوره في الذهاب إلى رموز البطولة القصصية، سواء كانوا عنترة أم السندباد أم أولئك الأطفال اليتامى والذين يتلقون المساعدات من القوى السحرية.

لقد كان نموّنا الدراسي والثقافي هو صراع ضد تركات المجتمع التقليدي، عقد تخلص النخب الثقافية–السياسية من الأفكار العتيقة في الثقافة والسياسة، عقد تجاوز الأقصوصة الميلودرامية والإنشائية، والتلاحم مع مستويات الواقع، والتاريخ، عقد تجاوز أفق «الطبقة المتوسطة» على مستوى الممارسات الفكرية والإبداعية.

لاشك أن صعود ثقافة الشعب البسيط كان محصلة لتغير عالمي غامر، كان يدفق أدبياته ورموزه وخلاياه في الأحياء المأزومة.

من هنا كانت أقصوصة رصد الواقع الفاقع، والتقاط ما هو طافح وبارز، وكشف مثالب «الأشرار» هي تعبير عن هذا المناخ الساخن الشعاري، أما البنى الفنية السائدة فهي تعتمد على : التصوير الفوتغرافي لنماذج بائسة، أو خلق بنية أولية لكشف التضادات الاجتماعية الحادة، واعتماد على اللمحات الخاطفة وعلى الرموز الأكثر حضورا وديناميكية في الوعي العام كالنماذج الاسطورية والدينية...

هنا تقترب الأقصوصة من وعي الخلية الشعبية، وتغدو على تماس فعال وساخن مع قارئ المرحلة المشحون، وتكون جزء من المادة التحريضية، وذات صلة بالمقالة، رغم أنها بدأت تشكل بنيتها الأولية المستقلة عن ظاهرات الفن والوعي الأخرى.

هكذا كانت ممارستي القصصية تأخذ من هذه الوشائج عبر سنوات 66-75، التي صنعت المجموعة القصصية الأولى «لحن الشتاء».

تلعب البنى المشهدية دورا أساسيا في تشكيل الموقف القصصي في كل المجموعة. فالحدث يبدأ من أول كلمة، وتنبثق معه الشخوص والأجواء، التي ترتبط به إرتباطا مباشرا عنيفا.

في قصة [الغرباء]، أول قصة في المجموعة، نقرأ :

[صحوت من نومي على أثر رفسات في بطني. شاهدت ثلاثة أشخاص في المنزل. رجلان وامرأة. الرجل الكبير السن ضخم، متين البنية. راح يتكلم لغة أجهلها تماما. اعتقدت في بادئ الأمر إنه مجرد حلم. فما أكثر الأحلام التي أرى. جرني الرجلان من السرير !] ص 5 .

في الصراع بين الراوي والغرباء نكتشف بوضوح(1) الدلالة، فهي تجثم مع الحدث والشخصيات. مما يعطيها بعدا واحدا. وهذا يفتح الباب للتقرير والهتاف.

في البنية الفنية المشدودة بقوة وانعكاس إلى الواقع، هناك أيضا الومضات الحكائية والرموز التراثية، غير المبتعدة عن فخ الصراع السياسي.

- 2 -

في الثالث والعشرين من اغسطس سنة 1975 تم حل البرلمان الوطني في البحرين، وتم اعتقال مجموعة كبيرة من المثقفين والمناضلين، وكنت من بينهم، وكانت مرحلة جديدة على مستوى الثقافة والحياة والتجربة.

في هذه الفترة لا تسمع عن الناس من خلال الكتب، بل تقرأهم من خلال جلودهم المباشرة، وعبر الانصال المحفورة في أجسادهم، والأخاديد التي تتكون في أرواحهم، وتغدو مسألة البطولة هنا معرضة لامتحان عسير، فغالبا ما يتلاشى أصحاب الجمل الصاخبة، ويتكون معدن بطولي جديد غامض وواعد.

---

(1) لحن الشتاء، عبد الله علي خليفة، دار الغد، البحرين، 1975.

لكن القراءة القصصية للبطولة تتم هنا في أجواء محمومة، وجماعية، ومضطربة، بحيث لا تستطيع الكتابة أن تنضج، وأظل على مدى سنة من التجريب العشوائي حائرا، وتبدو أدوات الكتابة من قراطيس السجائر وأوراق علب الصابون، مثل المادة المكتوبة نفسها عرضة للحرق والاخفاء والالغاء، والقليل الباقي سوف يستقر في قلب معاجين الحلاقة !

يمثل السجن مطرقة نقدية كبيرة لأدب الهتاف، فهو يعتمد على نشيد بطولي لم يمتحن. أما هنا فالمناضلون الذين يتحدون بمهربي المخدرات والمخبرين واللصوص، ويتعاونون معهم ضد رفاقهم، والمناضلون الذين هم مشغولون بفكرة السيطرة، أو الخوف، أو الانهيار، وأيضا تلك القلة التي تجمع في أرواحها المعرفة والجراح والكبرياء، إن كل هؤلاء يدفعون الكاتب لقراءة الفكرة على ضوء جديد.

فأما أن ينهار حلمه، مع تلقيه أخبار إنهيار أسرته وقراءته لكشوف الاعترافات وتقارير المحاكم الاسثنائية، أو أن يبحث عن أسس مختلفة قوية للفكرة.

بطبيعة الحال، كان هذا الأمر يحتاج إلى سنوات من تجميع مواد الظلمة والضوء.

وفي السجن لا تستطيع أن تقرأ شيئا من الأدب الجديد، أو القديم، ولهذا مرت علي سنة كاملة في جزيرة السجن المسماة «جدة» دون إنتاج هام سوى قصة واحدة هي «المغنى والأميرة» أثارت الانتباه حين نشرها في الخارج، وأثارت إدارة السجن ضدي فحصلت على وجبة ساخنة في زنزانة انفرادية(2).

هذه القصة سقطت في أعماقي، وكان النحت اللغوي-التصويري فيها يرتكز على استغلال ثيمة حكاية تراثية، وشحن التعبير الفنائي بشعرية صادقة.

والآن يبدو لي، بعد استرجاع التجربة، إن ثيمة التراث التي تدفقت في قصص أخرى عديدة، كانت إحدى الروائع لإبعاد القصة القصيرة عن البعد الواحد، والدلالات القريبة.

---

(2) مجلة [كتابات] سنة 1977.

لكن تدفق القصص الجديدة لم يتم في جزيرة السجن الساحرة ذات المناخ الروماني، حيث الصخور العملاقة والبساتين وامتداد الفضاء اللامحدود، وهدايا البحر الوفيرة، بل حدث في السجن السعكري التدريبي [سافرة] حيث الزنازن غرف قديمة مهترئة، أو صناديق خشبية ضيقة لا تتسع حتى لشخصين عاشقين !، وحيث التدريبات العسكرية الصباحية لفرقة مكافحة الشغب هي نباح مرعب، والموسيقى هي أزيز الرصاص واستهداف التلال !

هنا كان الانتاج الأغنى والأكثر شاعرية. فهل كان ذلك بسبب وجبة الدجاج اليومية الأبدية المحروقة، أم بسبب الغرف المغلقة رهيبة الحرارة والتي لم تفتح إلا بالمعارك وبأحداث الشغب في معسكر مكافحة الشغب، أم عبر تراكم التجربة خلال هذه السنين، وبإغناء البنية الداخلية بوسائل فنية عديدة ؟(3).

ألاحظ الآن وأنا أروي التجربة أن الطابع الروائي أخذ يشق طريقه عبر القصص القصيرة. في هذه السنوات راحت القصص ذات الفقرات المتعددة والمرقمة، لم أضع عناوين جانبية، تزيح القصص القصيرة جدا والمكثفة، تاركة المساحة لنمو الشخوص والأحداث المتعددة والمتشابهة، فمثلا قصة «علي بابا واللصوص» والتي ظهرت في مجموعة «الرمل والياسمين» التي صدرت فيما بعد عن طريق اتحاد الكتاب العرب سنة 1992، تحتوي على سبع فقرات كبيرة مرقمة، هي أشبه بفصول مكثفة، مثل قصة «شجرة الياسمين» التي تسع فقرات كبيرة، كذلك قصة «المصباح» و«الصورة»(4).

ألاحظ أيضا على هذه القصص القصيرة المطولة اعتماد البنية المشهدية المتنامية عبر المقاطع المتعددة، في شبكة من الأحداث والشخوص، مما يشير إلى بنية روائية مختزلة، أو مضمرة.

---

(3) الرمل والياسمين، قصص منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.

(4) يقول الناقد العربي المصري أحمد محمد عطية ف كتابه [كلمات من جزر اللؤلؤ]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 : [[هكذا تقدم عبد الله خليفة كثيرا في مسيرته القصصية بمجموعته الثانية «الرمل والياسمين» فتلا في كل هنات مجموعته الأولى، واعتنى عناية فائقة بتجويد فنه القصصي وتطويره]] ص 7.

لم يكن ثمة رغبة في كتابة رواية، ولكن العديد من تلك القصص كانت تقود نحو بناء روائي، بسبب تعدد الشخوص ومحاور القصة ومستوياتها. فعلي بابا، في تلك القصة السابقة، هو حارس لقصر الملك، وهو دائم الأحلام، وتأتي الأحلام على هيئة حكايات متعددة تكشف قصة المغارة التي تتجمع فيها ثروة المدينة، وكذلك قصة حي الأزهار الفقير الذي يعيش فيه علي بابا، والأطفال الذين يسخرون منه، ولكنه وهو الحارس للقصر، يجد أن حريقا اندلع ودمر حي الأزهار.

تتوجه هذه القصص إلى كشف عوالم الشخوص والبنى المحيطة بهم، وكلما اتسعت عملية التحليل، بدأ تاريخهم الماضي يفرض حضوره، والماضي بمستويين هما : العربي القومي برموزه، والمناطقي العربي الجزيري بتاريخه وعلاقاته القريبة المؤثرة بصورة مباشرة.

لهذا غدت القصة القصيرة لدي مقدمة للتجربة الروائية، أو هي استراحة فنية وتمارين تبين روايتين، ومن هنا قادتني تلك القصص القصيرة المطولة إلى روايتي الأولى المعنونة باسم [اللآلئ].

رواية «اللآلئ» هي تتويج لهذا المشوار القصصي القصير، ذي البنية المشهدية المتعددة الصراعية، الواقعة بين الحاضر والماضي والمستقبل، والمحاطة بتضاريس المكان والزمان.

- 3 -

ما هي العلاقات بين القصة القصيرة والرواية ؟ ولماذا تظهر الرواية بقوة، عبر تجربتي، وتخفت القصة القصيرة، وتغدو محطات بحث فني واستثمار مختزل لمنجزات الرواية ؟

رغم الوشائج بين الفرعين في النوع الأدبي الواحد، بين هاتين الجارتين في عمارة القصة، إلا أن التباينات هامة بينهما، فرغم الاشتراك في علامات الحدث والشخصية والزمان والمكان، إلا أن الافتراق كان كبيرا وخفيا، ليس عبر كم الورق، ولكن عبر قوانين البناء.

يبدو لي أن القصة القصيرة ذات علاقة باللوحة أو اللقطة، أو هي البنية المركزة التي قد تستدعي خيوطا لامرئية قوية مرتبطة برؤية الكاتب. إنها ذات علاقة بالتصوير، والنظرات الجزئية، ولكن الرواية ذات علاقة بالتاريخ والفلسفة، حيث هي تحويل لتلك البنى المكثفة المتصاعدة إلى قراءة قميقة للواقع.

وإذا كان ذلك يبدو مستحيلا بدون دراية بسمات النوع الفني والسيطرة عليه، فإنه يبدو كذلك مستحيلا بدون دراية بالتاريخ والفلسفة، فهما اللذات يصنعان الرواية على أسس صلبة.

لكن القصة القصيرة تأخذ شيئا قليلا من هذين العلمين، أو لا تأخذ على الإطلاق، ولكن القصة القصيرة التي كتبتها تمردت على ذلك، راغبة في الانشاد نحوهما، واكتشاف الأشياء.

من هنا لم ترتبط القصة القصيرة لدي باللقطة المركزة المفصولة، وبتصوير النماذج البائسة من الفقراء، بل غدت هي قراءة للفاعليات الإنسانية في حضورها المتنوع. فأنا لا أصور رجلا صار شحاذا، وأجد بؤسه الراهن، بل أبحث عن رموز الفعل، أي كيف لم يتحول الرجل إلى شحاذ...

الآن وأنا أقرأ ذلك وأستعيده وأفكر فيه، لم أكن أخطط لهذه المواصفات مسبقا، وأجد أن عشرات الشخوص في «لحن الشتاء» و«الرمل والياسمين» وقبلهما وبعدهما، تتلمس بذور المقاومة في الأرض، والروح، في السقوط والنهوض، خارج السحر وداخله، في الفقر والغنى، في نمو النخيل واندثاره إلخ...

الفتاة في أقصوصة «الفتاة والأمير» تستغل السمكة السحرية للصعود من مستنقع الفقر.

علي بابا الحارس للقصر الملكي السعيد يحلم بالثورة.

الرسام في «شجرة الياسمين»، التي تموت أخته عبر مرض خطير، يستعيدها باللوحة.

في قصة «الموسج» المخبر «الثوري» يحتضر ويتذكر تدميره للجماعة عبر استعادة لمرثية مالك بن الريب في احتضاره.

وهذه الحالات المقاومة وسط تضاريس الدم والدموع والفرح، تنمو وتتجسد عبر شخوصها وحالاتها ورموزها، محولة المقاومة إلى فعل موارب، ذائب عبر مادة الأشياء والحالات...

ومن هنا فإن هذه الفكرة تبحث عن حالاتها ومثيلاتها ودرجات نموها في الماضي، مما يؤدي لاتساعها وتشابكها مع تضاريس المراحل التاريخية المختلفة.

ولهذا أجد أن «الرمل والياسمين» التي كتبت عبر سنوات السجن كلها 75 - 80، لم تكن تحمل هذه السمة فحسب، بل هذه السمة كانت تتجول عبر التاريخ، في مادة الخرافة، وفي عصر الخلافة، والمماليك إلخ...

قل بأن السجين، كان مثل الأمة المعتقلة، وقواها الحية، يبحث عن حريته وصناعها في الماضي والحاضر.

في قصة [لعبة الرمل] يطلب الوالي من السجين أن يجتاز الصحراء في الليل، وإذا استطاع أن يقبض على غصن أخضر قبل طلوع الشمس، فستكون له حريته، وإلا سوف يقتل!

إن روح المقاومة التي يبحث عنها القاضي في المواد الخارجية يشكلها في روحه أولا، ويتشابك معها، وينمو بها، وقد يهزمها فيصير قصه نثرا باردا، وحالات من الصنعة المتقنة، فيغدو الغيم حياديا، والمطر حالة موسمية، والأزقة فلكلورا، والمراحل التاريخية الماضية فردوسا وليست سجونا...

إنك لا تستطيع أن تغدو تحويليا في عاصمة، وتقليديا في عاصمة أخرى، وتصير كلاسيكيا في العصر العباسي، ومجددا في القبو العثماني!

- 4 -

قبل أن تخرج من السجن يطلب منك الضابط أن تتحول إلى مخبر، قائلا إن ذلك لا يعني الانقطاع عن «الانتماء» والكتابة!

في هذا الفهم البوليسي ليس ثمة تضاد بين أن تشكل قصة وأن تكون جاسوسا، وتغدو ثمار المعاناة والاكتشافات والصلابة مشتراة بكمية من النقود والقهر، ولكن في حالة الرفض للطلب البوليسي فإنك مطالب بمواصلة جمع تلك الثمار الحارقة من شجرة الحياة مجددا، فلن تكون الوظائف مفتوحة لك، وستحارب في عملك وسكنك.

كانت ثمرة الخروج في سنوات الثمانينيات كتابا قصصيا ثالثا وهو (يوم قائظ) نشر بدار الفارابي سنة 1980.

تبدو الأعمال في هذه الكتيب مضطربة نوعا ما، قلقة، غاب عنها ذلك الزخم الشعري الواسع الذي تكاثر في المجموعة القصصية الثانية، وقلت تعددية الشخوص والأحداث، التي لجأت إلى الرواية، وغدت المشاهد اقصر واكثف، ويجسد ذلك تنامي النوعين وافتراقهما، وتبدل ظروف الحياة والكتابة، فأجواء السجن أدعى للتأمل وإعادة الصياغة، في حين تقود ظروف الحرية والعمل والاشتغال في الصحافة إلى الإختزال والتعبير السريع(5).

لكن الأبطال الإيجابيين لم يختفوا من هذه المجموعة التي دخلت قيظا وطنيا لاهبا، تمكنت فيه الجماعة المسيطرة من خلق عدة أوطان في الوطن، فوطن الأرستقراطية المميز قصور وفلل وتملك خرافي للنفط والأراضي والعمل المأجور الأجنبي الهائل، واستباحة للقوانين والدستور والعقل، وهناك وطن للناس العاملين المنقسمين طائفيا والمشتتين، والواقعين في أسفل الرقم، والمذابين بشتى المهاجرين من كل الأمم، وهناك وطن البرجوازية الكبيرة المتنعمة السائرة في ذيل القصور وفوائضها وبلاعاتها...

مثل هذا التكوين الاجتماعي المغاير لزمن ما قبل السجن، كان انتصارا لتغييب الإرادة الوطنية، وهو بنية افتراسية للأدب الحر...

---

(5) يخالفني الناقد الصديق الراحل أحمد محمد عطية عن هذه المجموعة بقوله : [[وبذلك تمكن عبد الله خليفة من تجاوز أخطاءه في مجموعته الأولى، وهناته في مجموعته الثانية، ليتمكن من فنه القصصي وأدواته الفنية في مجموعته الثالثة، ويعكس صورة أمنية ودقيقة للتحولات الحضارية والاقتصادية والاجتماعية في البحرين. وليبين، بوعي وفن، مدى تأثيرها في الإنسان والحياة والطبيعة والمجتمع]] ص 73.

وتقوم القصة القصيرة بإلتقاط هذا الواقع المختلف، المضطرب بتجريب وبحث، وبالدخول في تفاصيله الجديدة، لأن اكتشاف البنية الاجتماعية قصصيا مسألة ممارسة إبداعية.

إن الشخصيات الإيجابية ممزقة، مشتتة، وإن إيجابياتهم الفردية تضيع وسط سلبية عامة، وسلبياتهم الخاصة تنمو وسط خراب روحي متصاعد...

الشخصية المحورية في قصة [الدرب] من هذه المجموعة، عامل هندي يموت أثناء إنشاء طريق في الصحراء. وهناك الرجل الذي يروي القصة، وهو زميل للعامل الهندي جوزيف، وهو يعمل معه في إنشاء الطريق الصحراوي بالأسفلت المشتعل، وهورجل معذب آخر، والقصة لا تكتفي بمشهدية بناء الطريق، وهي المشهدية البؤرية الأساسية، التي تتخللها تذكرات واسترجاعات صغيرة وامضة لجوزيف وهو يعمل ليلا أيضا في البار، وهو يضرب، والراوي أيضا وهو يخرس من قبل زوجته لئلا يحتج، والطابور يتحرك ويتغلغل في الصحراء...

[نظرنا إلى بعضنا البعض، رجال سود وصفر وبيض، انبنا جبال وأنهار ومدن وصحاري وألقانا التيار الصاخب في جدول ضيق..](6).

مشهدية البؤرة تتداخل والاسترجاعات الثانوية لتصعدها، في الانفجار الداخلي يموت العامل الأجنبي، وبالصحب المتوقع لهذا الجمهور الغريب المستلب، ليحل الصمت المؤلم في النهاية.

إن الأبطال غير بطوليين، وتتشكل ثيمات الانقسام والتآكل الداخلي، والحلم، وتتفاقم الكوابيس والانشطارات، والشخوص والحالات تومض بنور شفاف.

في قصة [الجد] ترى العائلة كلها بأن الصبي، الشخصية المحورية في القصة، مريض، ويأخذه الجد في رحلة بحرية تتناثر فيها صور العائلة ومواقفها، ويظهر أن أفراد العائلة الغنية هم المرضى، وليس هذا الطفل الحزين عليهم.

---

(6) يوم قائظ، عبد الله خليفة، نشر المكتبة الوطنية، البحرين، 1985، ص 13.

- 5 -

كانت العلاقة الأولى التي نشأت لدي بين القصة القصيرة والرواية، هي أن الرواية كانت مضمرة في بعض بنى الأقاصيص، كانت تمتحن وجودها وتكوناتها الأولية، ولهذا حدث ذلك الاتساع الكمي للقصة القصيرة. ولكن في عقد الثمانينيات أخذت الرواية المشهد الأساسي في التأليف فظهرت روايات عدة : اللآلىء - القرصان والمدينة - السيدات - أغنية الماء والنار - إمرأة.

كانت العناوين والموضوعات الوطنية المحلية تنمو على نحو واضح.

ولم تعد القصة ببنيتها القصيرة قادرة على استيعاب التحليل الموسع للشخوص والأحداث.

وإذا بدت الروايات كروايات قصيرة في هذا العقد فكأنها لا تزال تعيش مناخ القصة القصيرة، لكنها قصة اتسعت مشاهدها، وشخوصها، ودخلت في عالم تعددية الواقع وأصواتها ومستوياتها.

ولكن هناك تداخل بين الجنسين، وأظن أن الرؤى الأساسية التي كانت في تلك القصص تعمقت وحصلت على بعض بذورها.

في قصة [علي بابا واللصوص] ثمة مقاطع قرأتها عند إعداد هذه الورقة رأيت فيها كيف كانت بذرة لتكون رواية [أغنية الماء والنار]، حيث يجري الحارس علي بابا إلى واحة الأزهار ليجد غابة الأكواخ محترقة. وهذا مشهد حقيقي جرى في حينا. وأظن إن علي بابا قد تطور في الرواية ليصبح هو راشد، الذي كان يبيع الماء للأكواخ ثم قام بحرقها بناء على علاقة مع مالكة البيوت تلك.

إن شخصية المنتمي المنقسم، وصراعاته بين القوى المختلفة، كانت بذورا في القصة القصيرة وغدت مساحة واسعة، وتكوينات بشرية متعددة، ومشاهد كثيرة مستقاة من الواقع، والحدث العابر في القصة القصيرة صار هو المحور الروائي، سواء قبل تشكله أم بعد حدوثه...

- 6 -

مثّل عقد التسعينيات استمرارا لتدفق الرواية، ومتابعة القصة القصيرة لها، وتقطعها بينها، فهناك خمس روايات وثلاث مجموعات قصصية على مدى هذا العقد. ولم تزل القصة القصيرة مُحمّلة بثقل الشحن الحدثي والرمزي. فأي بؤرة قصصية لا تكتفي بذاتها، فهناك دائما خيوط صغيرة مشدودة إلى آفاق لامرئية.

أن البنية المشهدية المتصاعدة لا تزال هي أساس التشكيل القصصي، لكنها مُحمّلة برموز وتداعيات مكثفة.

سوف آخذ فقط المجموعة القصصية الأولى في هذا العقد وهي [سهرة] الصادرة سنة 1994، فلقد ترسخت الشخوص الإيجابية وغدت أكثر ملموسية وامتلاء بالصراعات الحقيقية، أي تلك المتفجرة في المرحلة، دون إذابتهم في تفاصيلها الثانوية.

في قصة [الرمل والحجر] يقوم البدوي مظفر باقتحام خيمة عالم آثار لينتزع الحجر الأثري الثمين منه.

ARCHIVE

ونجد البنية المشهدية باتجاهين، اتجاه كشف حياة العالم الغربي، واتجاه كشف حياة مظفر، عبر الصراع بينهما، حيث يحاول الأول الاحتفاظ بالحجر، ويقوم الثاني بسرقته.

إنهما نموذجان متضادان، فالعالم رجل يعمل لكشف مدينة أثرية، وقد وجد الآن مفتاحها وبابها، وكان قد عانى طويلا وفقد زوجته وشاخ في سبيل هذا الكشف.

أما الآخر فقد قُتل أخوه بيد الأمير لأنه أحب جارية لديه، فقام مظفر بالثأر لأخيه، وأصبح مطاردا طوال سنين، فراح يسرق أي شيء من أجل أن يعيش..

الرجلان يعبران عن تصادم غريب يمكنه أن يجمع تضادات جغرافية وطبقية وعلمية.

اعتقد ان القصة القصيرة بهذه الصورة تغدو مشحونه ومتوجهة لرصيد مسارات تتجاوز الانعكاسية المباشرة والارصاد الجوية اليومية.

هل يؤدي ذلك إلى تراكب وتعقد القصة القصيرة ؟ هل يساعد التصوير الملموس على فهم الأبعاد الصراعية للحظة ؟ وهل يؤدي هذا إلى تجاوز القصة القصيرة المحدودة أم إلى اختناقها ؟

إن كل هذه أسئلة مفتوحة للحوار.

أو لنأخذ قصة أخرى من نفس المجموعة هي [خميس]. إن القصة تُروي من خلال أسلوب الراوي، وهو ربان السفينة ومالكها.

كان يمكن لأسلوب الراوي أن يزيل البنية المشهدية، لأن تدفقات الراوي غالبا ما تكون حرة، إلا أن التجسد الموضوعي المتنامي ظل مستمرا واضعا شخصية الراوي نفسه وخميس في علاقة فنية.

خميس، الرجل الشعبي القوي والبسيط، يغير حياة الراوي تَماما، فسفينة الربان الصغيرة ومدخوله الشحيح يتحولان بصورة ضطرات، ويلعب خميس دور صانع الخوارق والتحولات المدهشة في حياة الربان. ففي أيام البحر يغمر باللآلئ، وفي أيام كساد الغوص يكتشف الزيت... ولكن الآلة تقطع ساقه ويُزاح من عالم الربان الذي يحن إلي قليلا...

في هذه العلاقة التعاونية الصراعية، الواقعية والسحرية، هناك نموذجان يصطدمان في العمق، ويعبران عن مراحل وتوجهات متضادة.

ومن هذه القصة أقرأ الآن مقطعا سيتحول إلى رواية [الينابيع] المؤلفة من ثلاثة أجزاء، والتي صدر منها الجزآن الأول والثاني.

[يحفرون، يتكتل البحر الاسم الفاحم، وتغتسل الأعمدة بالعرق والدم، ويتفجر ماء ثقيل أسود] ص 55.

[خميس بلا ساق، ودم كالنافورة يشخب من ينابيعه الداخلية الفوارة] ص 55.

ظل هذا المشهد راقدا في اللاوعي، حتى تحول إلى رواية كبيرة.

ولعل هذه القصة بمحاولتها التخيلية التعميمية، ومزجها بين السمات التطورية والشخصية، عبر نموذج غريب، قد هيأت المناخ لعمل كبير:

وظهرت مجموعتان قصصيتان أخريان واصلتا الحفر في هذا المشروع.

- 7 -

قدمت خلال هذه الورقة الخطوط العريضة لتجربتي في القصة القصيرة، وقد حاولت أن أعرض بعض السمات من داخل تطور الحياة الشخصية على نحو سريع، وهي السمات التي أتاحت كتابة هذه السطور فرصة التعرف عليها واكتشافها، حيث أن رؤية هذه الخصائص كبذور والتعرف على امتداداتها في المجموعات التالية، واتساعاتها عبر الرواية، هي أشبه ما تكون بلحظة اكتشاف الذات.

في هذه القراءة يتعرف الكاتب على مشروعه، الذي يتلمس بعض خطوطه، ويفاجئ بها، ويدرك المنطلقات التي بدأ بها ويرى هل استمرت معه أم انكسرت أم تعمقت.

إن القصة القصيرة ليست هي فقط قراءة لأحداث وشخوص مجردة، إنها أيضا مناقشة لأسس التي بني عليها، وبدون هذا الجدل الفني مع تناقضات المجتمع والإنسان، تغدو القصة غير معنية بالخطوط النارية للوجود.

إن المجموعات القصصية تغدو تعبيرا عن محطات الرفض، الذي لا ينمو إلا عبر بلورة فنية متقدمة بشكل مستمر للقصة، فهي لا تحمل سمات التغيير في دعوتها ورسالتها بل في لغتها أيضا، ويتلاحم المستويان تلاحما شديدا، وتغدو لحظات التفكك والتناقض بينهما، شروخا في أحد المستويين أو في كليهما.

إن العمق والرهافة والوضوح والتحدي، لا تدعو للاغتراف من الشعر والفلسفة والاقتصاد واللوحة والدراما، بل أيضا تدعوه لرؤية الحياة وتشريحها، واستبعاد لا المكائن التي تدهش البشر بل أيضا الإرادات التي تقاومها.

إن القصة القصيرة ببنيتها المكثفة تدعوك لتقطير روحك، وتشعير صرفتك.

---

(7) [في هذه المجموعة تتمسرح حالات الرفض والزائم والانكسارات والعذابات الذاتية، والاحباطات حتى تصل في تصاعدها حد الانتحار والفناء والتلاشي الجسدي، والتي نراها في هذه القصص ممسرحة في مفارقات هذيانية تشير إلى المدى السحيق (..) الذي افرزته الصورة النفطية ومتتاليات الهزائم والانكسارات القومية المتلاحقة..].
يوسف حسن، خميس واللؤلؤة الفقودة، مجلة شؤون أدبية، دولة الإمارات العربية، السنة الثامنة، 1994.

شهـــادة

رشاد أبو شاور

لقارئ ألف ليلة وليلة يظهر العالم مسكونا نصفه بالإنس ونصفه بالجن، هؤلاء وأولئك يشتركون في الإقامة على الأرض التي، تتسع لهم، لم يعد يكفيها سطحها لوحده. كان ينبغي لها أن تتضاعف، أن تنشق مثلا فيرتفع إليها قاعها ليصير جزءا من مساحتها، من القاع يخرج الجني، وإليه يعود في نهاية ظهوره. والجني يخرج من البحر أيضا، ذاك تبين لنا يابسته حين نتخيل قمقم الجني قابعا عليها. الأرض واسعة متنوعة المساحة في ألف ليلة وليلة، والذين يقيمون عليها هم مثلها متنوعون، ولا يقتصر ذلك على كونهم إنسا وجنا فقط فهناك بينهم من كانوا بشرا قبل أن يُمسخوا غزلانا وكلابا وحميرا. كما أن هناك طبقات كائنات تختلف تبعا لنسبة ما أخذته من الإنس وما أخذته من الجن. أما العيش فشأنه شأن الأرض وكائناتها، متنوع مختلط غريب مدخل المصدق في ما هو غير قابل للتصديق، وها هو الكتاب يقرّ بحاجة هذا التهويم إلى مرتكز يريح العقل من دوخته، وسيلته إلى ذلك أبيات من الشعر يظهر العالم فيها معقولا مألوفا وعلى جاري عادته وطبيعته.

الأبيات الشعرية المتوزعة على صفحات ألف ليلة ربما كانت المساهمة القريبة في الكتاب الذي يقرّ مؤرخو الأدب بكونه منقولا عن لغة أخرى. لقد جرت تعديلات كثيرة على النص ليصير عربيا، لا بلغته فقط، لكن أيضا بهويّته. في أحيان كثيرة يوجز لنا الكتاب الموقف الذي جرى بين كائناته بأبيات من الشعر دالة في الأصل على تجارب بشر مكتملي البشرية. وهو، الكتاب، يمهّد لذكر الأبيات بإشارته إلى أنها تحمل «مضى» ما جرى أو خلاصته، في

لحظة ما تقتحم الأبيات الشعرية السياق القصصي الخرافي، يبدو القارئ كما لو أنه يُنبه إلى قدر المذء في السطور النثرية التي انقطعت بأبيات الشعر. ولا أعرف إن كان يجوز لي أن اعتبر ألف ليلة وليلة مثلا على الحياة مشبها العيش اليومي بالمذء، والشعر الذي كتبه الشعراء بخلاصة الحياة ومعناها.

فالحياة، حين تدوّن، أو حين تسطر، ينبغي أن يسقط منها الناقل والعارض وما كان حدوثه طارئا أو بلا عبرة.

والذي بقي في رؤوسنا مما تعلمناه من الأدب العربي هو ذلك الكم الهائل من الشعر، في المدرسة، وفي الجامعة أيضا، تقدّم لنا الجاحظ، الناثر العربي الأول، بكونه طريفا أو هازلا كما بكون أشبه بنغم منفرد في الأدب العربي. ذاك أن أصل هذا الأدب هو الشعر، وليس الشعر كله في ما أحسب، بل ذلك الذي، حين نستذكره الآن مصرين على بقائه في ذاكرتنا، يدل على هوية ما يدعونا الشعر بمغناطيسه إلى مزيج إلفتها وعزّتها.

ومازلنا نتصل بتاريخنا العربي من طريق هذا الشعر. وفي أحيان قد يقول أحدنا إن هذا الشعر ليس واسطة أو جسرا للوصول إلى حضارته أو إلى هوية أصله، بل هو الوصول نفسه. لا أعرف إن كنا، حين نتغنى بأبيات الشعر لنطرب لها، نستحضر ما يتعدى وقع لغته وأصداء تراكيبه ومعانيه. أغلب الظن أنه الآصرة الأقوى التي مازالت شريطنا بذلك التاريخ الذي ننتسب إليه. ثم إنه، بالمشاعر التي يثيرها، مازال الشيء الوحيد المستمر بين ماضينا الذي مضى وحاضرنا الذي لم يتخذ شكلا بعد، ذلك نلاحظه في بقاء جمهور على المتنبي وأبي تمام حاضرا، كأنما هو نفسه، في القاعات الكبرى التي أقيمت للإحتفال بشاره عبد الله الخوري (الأخطل الصغير) ومحمد مهدي الجواهري. وهذا الجمهور مازال مستمرا على عهده القديم بعد رحيل شاعريه المتأخرين هذين، وإن كنا نحن، أبناء الحداثة وما بعدها، قد زدنا من مقدار ابتعادنا عنهم. غداة تحرير الجنوب وانسحاب القوات الإسرائيلية منه ارتفعت موجة جديدة للشعر الموزون المقفى فصارت التهنئات توجه إلى المحررين وقادتهم، عبر الإذاعات والتلفزيونات، بذلك الشعر الذي بدا، بعد الإنتصار، كأنه يعلن عن عودته هو، مظفرا منتصرا.

كأن الإنتصار ذاك على إسرائيل، وهو الأول بحسب ما وُصف، قد جمع شتات وحدة ما، في الثقافة والهوية، فكان الشعر لسانها وفضاءها، أريد أن أهنئ المقاومين، كان يقول المتدخل من خارج الاستوديو للمذيع مدير الندوة، فيبدأ المتدخّل المهنئ بإلقاء الأبيات المجلجلة التي كان قد نظمها على عجل، في الليلة نفسها التي أعقبت نهار الإنتصار.

بدا الأمر كما لو أن ثقافة تعلن نفسها منتصرة على ثقافة أو على ثقافات، فالشعر الذي قيل، غداة ذلك التحرير، لم يُقل للمواكبة أو للاحتفال، وهو ليس تعليقا وجدانيا على ما جرى. إنه شيء من لحم الحدث ودمه، الشعر ذاك الذي كانت تطلق عليه في فترة غير بعيدة صفة الشعر الجماهيري، تمييزا له عن الشعر الحديث، الشعر الجماهيري هذا لا يقع في منزلة تابعة لمجريات التاريخ ووقائعها. إنه متلاحم معها مندمج فيها، بل إنه ربما احتل في تلك الوقائع والمجريات مرتبة المحرض المؤثر الدافع إلى الفعل، وفي أثناء ذلك يفرض قانونه ومنطقه على الفاعلين فيصيرون في تنظيمهم وشعارهم وإعلامهم وخطاباتهم انتصاريين ومحولين الأمة إلى كل واحد.

في أحيان يفلح الشعر في أن يكون قائدا لا تابعا. وهنا لا أقصد القصائد الموزونة المقباة فقط لكن أيضا نثارها وقطعها التي نجدها في الخطابات وبيانات التعبئة وثوابت المعتقد الجزي والجماهيري. وأحسب أن الشعر ذاك، الذي تفاجئنا عودته بعد كمونه، يعود إلى تذكيرنا بأننا قوم، أو أهل، لا اختلاف بيننا ولا تفرّق، مازلت أذكر كيف أن كل كلام مكتوب، في سنوات السبعينيات والثمانينيات في لبنان كان ينبغي له أن يدور وأن يقتصر دوراته، على المجال الضيق الذي هو مقاومة الإعداء الخارجيين والمحليين والحرب ضدهم. في مرة، وكان ذلك في سنة 1979 أو 1981، فاجأني الاعتراض والنقد الضيق على قصص كتبتها تصف حياة النساء في البيوت، العاشقات منهن والعانسات والمحيطات في عيشهن وأحلامهن. كان من المفترض أن لا يزعج ذلك أحد مادام أنه يجري خارج المساحة التي يتقاتل في داخلها المتقاتلون. لكنهم أدركوا أن الكلام عن النساء أولئك يخرج الكتابة عما ينبغي أن تكون له. ثم إنه يرفع من شأن المغفلين الهامشيين بإدارته الضوء نحوهم.

كما أن من مثالب هذه الكتابة الهامشية تحبب ما يمكن أن يرى ناقدوها والمعترضون عليها، إنها تظهر القوم، الذي ينبغي لهم أن يكونوا كلا واحدا، كثيرين مختلفين. أحسب أن الانصراف عن النظر إلى العالم بوصفه ساحة بين متنازعين، والشعب من الصخب والعنف الناتجين من تلك النطرة، أحسب أنهما أتاحا الخروج إلى النثر، ذاك أنه في فترة ما من فترات دوران الحرب حول نفسها اشع عالم الضحايا، بل ارتفع إلى الأعلى وطغت مشاهده وعمّت.

قبل الثمانينيات كان على بلد مثل لبنان أن ينتظر ثلاث سنوات أو أربع حتى تصدر فيه رواية جديدة. كانت الروايات في صدورها المتفرّق ذاك أشبه بوقائع استثنائية يحتفل بها البلد لكن لا يعرف في أي الملفات يحفظها، الآن نجد أن لبنان لا يكاد ينتج إلا روائيين، هل نقول أن سبب ذلك هو اختناق الشعر وتأزمُهُ ووصوله إلى أضيق النهايات، وهل نقول أن اختناق الشعر وتأزّمه ناتجان عن تخليه السريع عن المحسّنات والصياغات بل والتطريب المناجي، وكلها كانت من المقومات التي جعلت منه (من الشعر) هوية طاخطيه ومردّديه.

الحروب المتناسلة قسّمت الكلّ الواحد إلى شظايا والنفس الواحدة إلى أنفس كثيرة. وهي، الحربُ، كذبت الخطاب الكلي وكشفت أن ما يُفعل هو غير ما يقال، وهي، أيضا أعلنت بفشلها عن انتصار ضحاياها عليها. الحرب إذن، و التي جاءت من بعدها، هي التي غيّرت الأدب. لقد أتيح لنا في لبنان، كما أتيح لكثيرين في بلدان عربية أخرى، أن نرى ويروا أي قدر من التحفيز على الكتابة يثيره مشهد امرأة تكافح الحرب كلها لتستمر في العيش، الشعر حاول أيضا أن يذهب إلى هذه العوالم الأصغر. لكنه، فيما هو يحاول ذلك، كان يرى أن الرواية قد تكون أقدر على اقتحام هذه العوالم. ذاك أنها تتسع لأولئك البشر وتتيح لهم أن يتوجدوا فيها بما يشبه الوجود في حياة كاملة، وهذه واحدة من مميزات الرواية التي تفلح في نقل الرواية إلى هناك، حيث هم الناس الكثيرون، الناس الذين كنا قل بذلنا جهدا كبيرا كي لا نعرفهم كما هم حقيقة، أو لكي نعرف لهم وجها واحدا على الأقل.

عن الشهادة والصورة
أو
من منا لم يشيع جنازته ؟

نور الدين الزاهي

أن ترفع يدك في محكمة مسيحية، أو أن تقسم بقسم إسلامي، أن تكون شاهدا على الذات أو على الآخر، شاهد قضية أو شاهد قبر، يعني أن تكون ثالثا أو خامسا مخترقا طمأنينة الأزواج، ومنتهكا حرمة اللاحقيقة.

أن ترتدي لباس الشهادة يعني أن توجد بين يد ويد، بين عين وعين بين قاض ومتهم، بين ظلمة الكهف ونور الشمس. الشاهد مولود هذا الوضع البيني وليس العكس، فهو حامل ليد إضافية، أو عين ثالثة، متمتع بقدسية الكائنات الفرقانية، فيه يحيا الكلام بعد موته، وتظل صورة للحدث حاضرة بعد انتهائه وفنائه. لذلك كانت الشهادة دائما حكيا والحقيقة محكيا. لنستحضر بهذا الخصوص محاورتي الكريتون Creton والفيدون Phédon المتعتين حيث كان أفلاطون يحكي عن الكيفية التي سيختار بها سقراط موته. إنها شهادة متلبسة في شكل محاورة، والشاهد فيه هو أفلاطون وليس «الفيدون» أو «الكريتون» على اعتبار أنهما معا كانا طرفا منحازا لسقراط، بينما افلاطون كان شاهدا لأول وآخر مرة.

لم يكن أفلاطون حاضرا لحظة ارتشاف سقراط جرعات سمه الأخيرة لأنه كان مريضا. لقد اختار وضع الغائب كي يعطل تدخله وانحيازه إلى ما بعد موت سقراط. لكن بما أن وضع الغياب لا يسمح للمرء أن يكون شاهدا فقد

كان أفلاطون حاضرا رغما عن مرضه.

يقول أفلاطون على لسان «الفيدون» بأن خمس أشخاص كانوا معايشين للحظة موت سقراط. ذكر منهم الفيدون أربعة أسماء وترك الخامس مجهولا. هذا الخامس الحاضر الغائب وحده مؤهل لنقل الشهادة. إنه في وضع اعتبره «جاك دريدا ضمن شهادة له عن وفاة أحد أصدقائه، أحد الشروط المؤسسة لكل شهادة ألا وهو وضع الانتماء إلى اللاانتماء. لذلك كانت محاورة الكريتون وبعدها محاورة الفيدون من أجمل محاورات أفلاطون المحتضنة لشروط الشهادة عكس محاورة الدفاع Apologie التي كان فيها أفلاطون مدافعا وجاء نتيجة لذلك موت سقراط في صيغة محكي أفلاطوني.

أن تكون شاهدا يعني أن لا تكون عاشقا للاستقرار أو الانتماء، أن تكون قادرا على تغيير العالم من خلال تأويله فقط، ومالكا لقدرة الترحال والعبور بين الأزواج والثنائيات، أو بشكل أدق أن تكون العبور ذاته، وإذا كان تاريخ العبور في ثقافة العرب - المسلمين مطبوعا وموسوما بممارسة الاعتبار بوصفه عبورا من الظاهر إلى الباطن، فإن وضعه في اللغة الفرنسية لا يبتعد كثيرا عن الدائرة نفسها. يشغل الشاهد وضع رجل العبور L'homme de passage . لننصت لنداء هذه الكلمة ولانشراخاتها الوجودية على الطريقة التي أنصت به لها ا. جابيس : تحمل كلمة Passage لفظة خطوة Pas ولفظة حكيمة Sage. فالخطوة أثر العبور وعلامة الترحال. والحكيمة جمع للتحكيم والحكمة المفترضتين في كل شاهد. بذلك تتحول الشهادة إلى خطوة محكية، أو أثر للعبور، ذاك الأثر الذي يترسخ وينمحي لأنه مرتبط دائما بالخطوة التي ستآتي، أو الخطوة البعدية التي تجعل الشهادة آخر كلام داخل الكلام، أو آخر كتابة داخل الكتابة، وآخر خطوة داخل نظام الخطو، وآخر موت داخل الموت. لهذا السبب ربما، لم يكن خطاب الشهادة يوما ما فرحا، فاقترانه بكلمة «آخر» يجعل منه فعلا تحيينيا لخطاب جنائزي أصلي. إنه خطاب الحزن الجنائزي وإشتراك في جنازة الذات وسير في موكب دفنها، قد يساعدنا هذا الوضع على فهم ضعف ثقة ذكائنا في كل خطاب مصنف وواضح الوصفات. وعكس هذا ارتفاع

درجة ثقتنا في خطاب الشهادة، إن صلة الشهادة بالحقيقة آتية مما يجمعهما معا وهو لحظة الموت. الشهادة لحظة من لحظات الموت (لنتذكر أن أفلاطون اختار وضع المرض). والحقيقة صديقة حميمة لفراش الموت كما يقول «م. بلانشو».

إذن (حرف إذن هذا يعلن دخول عالم الموت لأنه يقترن بالكلام الأخير) من داخل الموت تعلن الشهادة وبعدها لا يبقى هنالك سوى الصورة بوصفها الشهادة الأكثر حقيقة إذا ما قارناها بالكلمة أو الرمز.

يقول «إ. ليفناس» بأن الصورة تختلف عن العلامة والرمز بالكيفية التي تحيل بها إلى موضوعها والتي تتمثل في التشابه La ressemblance. لا يعتبر «إ. ليفناش» هذا الأخير نتاجا لمقارنة بين الصورة والأصل بل حركة مؤطرة للصورة ذاتها. وبفضل حركة التشابه هاته تدخلنا الصورة في لعبة الانشطارات التي هي أصلا لعبة المثيل والمطابق، الاختلاف والغيرية. إن وجود الشبه وحضوره داخل الصورة كآلية مؤنثة لوجودها، يغرقنا في ازدواجية وجودية تجعل هويتنا مقابلة لنا نحن عليه وفي نفس الوقت لما هو غريب عنا، أي لوجودنا وصورتنا.

إن منح وإعطاء الصورة هذا الوضع الانطولوجي ليس مبالغة في الرفع من قيمتها مقابل من يجعلونها ثانوية أو لغة من درجة ثانية، بل يكفي أن يفكر المرء في علاقته بظله Son Ombre كي يكتشف هذا العمق. لنسأل ظلنا ولنبحث عن الكيفية التي نرمي بها في الخارج هذا الجوهر الشبحي المظلم الذي لا يقبل الإمساك أو الانزياح عن وجودنا. لنبحث في ظلنا عن الكيفية التي يرسم بها كل واحد منا صورته الكاريكاتورية الخاصة، تلك الصورة التي تجعلنا متشابهين في غيريتنا، حاملين موتنا في ظلنا وظلنا في وجودنا.

لماذا نتعايش مع ظلنا رغم أنه يذيب ملامحنا ويجعلنا من دون وجه ؟ لماذا لا تحضرنا رغبة تدميره أو إبعاده وهو الذي يحاكينا ؟

إننا نتعايش مع ظلنا لأنه يحاكينا بطريقة إختلافية. فهو يترك للذات مجال تميزها لأنه لا يجسد عيونها وملامحها، مقارنة بالصورة الفوتوغرافية يقابل

الظل الفوطوتيب أو الكليشي السالب فهذا الأخير مثله مثل الظل يخبرنا ببلاغته الخاصة بأنه لكي نوجد ولكي نظهر في تمايزنا لابد أن نكون قبل ذلك متشابهين، ولكي يكون لنا وجه لابد أن نكون قبل ذلك من دون وجه، ولكي نحيا لابد أن نكون قد متنا في السابق.

إن خطورة الصورة مقارنة مع ظلها (الكليشي السالب) تكمن في أنها تبرز التشابه وتعلنه بشكل عنيف. فصورتي الفوتوغرافية هي وجهي لكن من دون كلام. وعيناي لكن في شكل صامت وثابت ورهيب رهبة وثبات عيون الميت. هذا الوضع بيني وصورتي، أي بيني وشبيهي يخرجني من وضعية المحاكاة الاختلافية التي تربطني بظلي إلى وضعية المحاكاة التملكية Memis de possession التي لن تلبث أن تحرك بداخلي لعبة العنف الأصلية، لعبة القتل المؤسس الموشومة في متخيلنا الديني بقتل قابيل لأخيه/ شبيهه هابيل. مثلما تدفعني إلى تحيينها. تحرك في علاقتي بصورتي/ شبيهي ذاكرة تراجيديا الإخوة الأعداء. تلك التراجيديا التي قال عنها «هيغل» بأنها غير ممكنة من دون موت أحد الإخوة. طبقا لهذه القاعدة مفروض علي أن أموت أن يموت شبيهي/ صورتي. لكن من سيقتل الآخر لتستمر الحياة؟

كي نحصل على جواب يبدو ضروريا معرفة الكيفية التي توجد بها الصورة الفوتوغرافية، فأن تكون لي صورة يجبرني على التحول إلى كائن شبحي. لابد وأن ينمحي وجهي في كليشي سالب. بعد ذلك أحمل في كفن يهاب النور وإلا فسدت لعبة قتلي وانكشفت.

داخل بيت مظلم يزيح عني راهب متفنن في التعامل الحذر مع الأشباح كفني، ويغسل أحشائي مثلما تغسل الولادة المولود الجديد وتطهره من دم الولادة النجس. بعد تدخل الضوء وانتهاء طقوس التطهير يولد شبيهي من داخل تجربة موتي. لقد دفعني إلى موتي كي يوجد، وبينما يوجد أكون قد حضرت جنازتي التي كانت حفل ميلاده. هكذا تظل صورتي شاهدا وشهادة على لحظة موتي. يقول «ر. بارث» بهذا الخصوص بأن الصورة الفوتوغرافية شاهد، لكنها شاهد على شيء أو لحظة لم تعد موجودة وإن كان الموضوع

لازال موجودا (...) وكل صلة مع الذي لم يعد موجودا هي صلة مع الموت. بهذه الكيفية تظل صورتي شاهدة على حقيقتي بوصفي كائنا ميتا. ستظل هناك تطل على من لحظة موتي وتذكرني بمآلي الذي ولى وسيأتي. إن التصوير الفوتوغرافي في رأي «د. ساليناق» يكرر بطريقته الخاصة اليقين الفلسفي القائل بأن الحقيقة لا تظهر إلا تحت ضوء الموت. لكن ما هي الحقيقة التي تظهرها الموت ؟ لا شيء، لا شيء آخر سوى وجهة نظر الموت في الحياة.

بفضل تجربة الموت هاته التي أحياها داخل صورتي. وبسبب عملية القتل الرمزية التي مارسها علي شبيهي/ صورتي تتحول لعبة العنف القدسي بيني وبين صورتي إلى لعبة ثأر رمزية. لقد أدركت أنني المستهدف من وراء وجوده، وأن تميزي واستقلاليتي مهددان بسببه، إنه يشبهني وبإماكنه أن يعوضني في أية لحظة، لذلك لابد وأن أثأر لموتي وأحافظ على حياتي. لتحقيق ذلك أجدني مضطرا لأدخله في لعبة القتل القدسية. مثلما وضعني في إطار Cadre وهو ترميز لقبري، سأضعه أنا الآخر في إطار، ومثلما حولني إلى وجه صامت سأحوله إلى وجه ميت، سأنتقي له إطارا يليق بميت يشبهني ثم أضعه على جدار البيت أو فوق رف مكتبتي. سأحوله إلى كائن مات وانتهى وسأقدسه مثلما يقدس الموتى، وسأحرم المشي فوقه مثلما يحرم المشي فوق قبور الموتى، سأنظر إليه بوصفه مات وانتهى. بكل اختصار سأنظر إليه من زاوية الحياة.

نعم بهذه الكيفية سأنتصر لحياتي، ومع ذلك فأنا على علم بأن شبيهي/ صورتي سيظل هناك ينظر إلي بعنف صامت كمن يستدعيني للكلام. ومرة، مرة سأضعف وسأحدثه وكلما حدثته إلا وقادني إلى عالمه، عالم الموتى. إن حديثي معه يجعلني أعيش تجربة جديدة، تجربة الاستنطاق التي يمارسها ملاكا الموت داخل القبر. أي تجربة العودة إلى اللحظة التي ولد فيها وكانت لحظة موتي.

هكذا تعلمنا الصورة أننا كلما تقدمنا نحو الموت كلما تشبثنا بصورنا السابقة بشكل أكبر، وكلما اتسعت فينا بؤرة الموت كلما غادرتنا الحياة باتجاه صورنا، إن اللعبة بأتمها كامنة في كون الحياة قصيرة جدا، لذلك تهيئنا الصورة لخوض تجربة الموت منذ الطفولة.

مراجـــع :

هذا المكتوب مداخلة ألقيت في ملتقى نظمته الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة بالرباط سنة 1995 حول موضوع الفلسفة والصورة.

Palaton ; Apologie de Socrate, Criton, Phedon, trd. E. Chambry, Flammarion-Garnier, 1968.

Jabes (E); Le livre des marges, biblio-essais, 1987.

Blanchot (M) ; Le discours philosophique ; in, l'A.A.C, 1988.

Lévinas (E) ; La réalité et son ombre, in, Revue des Sciences Humaines ; N° 185 ; 1981.

Barthes (R) ; Le grain de la voix, Entretiens 1962-1988, Seuil 1981.

Sallenave (D) ; Le corps imaginaire de la photographie, in, le corps et ses fictions ; Minuit, 1983.

Derrida (J) ; Mourir - s'attendre aux limite de la vérité, in, colloque de Cerisy, 1991.

Kofman (S) ; Frend et l'appareil photographie, in, Caméra obscura, éd. Gallilé, 1973.